ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

2
1988

ИСКУССТВО КИНО
2 1988

О новом фильме Вадима Абдрашитова

"Время танцора"

итайте в рубрике "Репертуар"

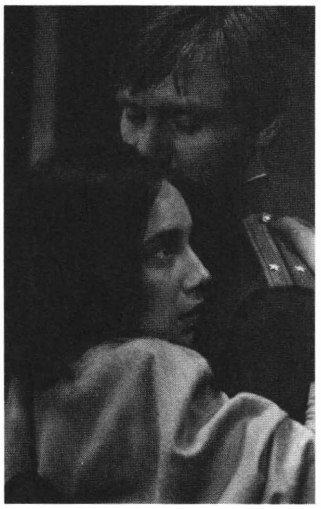
СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ УЗКИЙ КРУГ МОИХ ДРУЗЕЙ НЕ ИМЕЕТ НИЧЕГО ОБЩЕГО С КИНО... Я НЕНАВИЖУ ГОЛЛИВУДСКУЮ ТУСОВКУ, *АНГЛИЙСКИЙ «РАССЕРЖЕННЫЙ» РИЧАРД ХАРРИС* **«ВРЕМЯ ТАНЦОРА» — НА ТЕРРИТОРИИ НЕСКОЛЬКИХ ЖАНРОВ АБДРАШИТОВ СНЯЛ ФИЛЬМ О ВРЕМЕНИ, БЛАГОПРИЯТСТВУЮЩЕМ ЧЕЛОВЕКУ, КОТОРОМУ ВСЕ РАВНО.** *ЛИДИЯ МАСЛОВА* **ПО ПОВОДУ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НРАВОВ ...ОТЧЕГО ЭТО НАШ ЭКРАН ТАК СКЛОНЕН К НЕКОЕМУ СВИНСТВУ?** *ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ* **РЕТРОФУТУРИЗМ ЖАН-МИШЕЛЯ ЖАРРА ...ЕГО МУЗЫКА ОЧЕНЬ ИЗЯЩНА, ОНА НЕ СКАТЫВАЕТСЯ ДО ПОПСЫ, НО И НЕ ПРЕТЕНДУЕТ НА ЭЛИТАРНОСТЬ... МУЗЫКА ДОЛЖНА НАБРАТЬСЯ ОДИНОЧЕСТВА, ПРЕЖДЕ ЧЕМ ОТПРАВИТЬСЯ К МАССАМ...** *СЕРГЕЙ ЩЕПИЛОВ* **НОВАЯ ЛОГИКА В МОСКВЕ СОРОКИНА И ЗЕЛЬДОВИЧА СВОБОДА В ЭТОЙ КАРТИНЕ МИРА УЖЕ НЕ ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЯ.** *МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ* **ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА КИБЕРПРОСТРАНСТВА ЭКОЛОГИЯ — ЕДИНСТВЕННОЕ, ЧТО СТОИТ НА ПУТИ ПОСТМОДЕРНОГО РЕЛЯТИВИЗМА.** *СЛАВОЙ ЖИЖЕК* **ПРАИСТОРИЯ И ВОТ БРЫЗНУЛА НА СНЕГ АЛАЯ КРОВЬ — МАЛЕНЬКИЙ КНЯЗЬ СХВАТИЛСЯ ЗА РУКУ, МОРЩАСЬ ОТ БОЛИ.** *ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
РИЧАРД ХАРРИС
«Никакие деньги в мире не купят мою честь»
Беседу ведет и комментирует Евгений Цымбал

Р Е П Е Р Т У А Р



25
Л МАСЛОВА
Шесть сюжетов в поисках смысла

34
ЕЛЕНА СТИШОВА
Скандал на сладкое

40
ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
Взгляд со стороны

44
ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА
Случай Александра Гордона

47
ВИКТОР МАТИЗЕН
Наблюдение за наблюдениями

50
НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
История Геродота глазами Марко Поло, или «Анимация от А до Я»

54
КОРА ЦЕРЕТЕЛИ
«Аниматека» как «уходящая натура»

57
Е МАРГОЛИТ
Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай»

61
И.МАНЦОВ
Строгий юноша

64
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
«Не брат я тебе, гнида...»

К О М М Е Н Т А Р И И

69
ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо второе

72
БОРИС ПАРАМОНОВ
Возвращение Лисистраты

75
МИХАИЛ РЫКЛИН
Объект охраны

И М Е Н А

79
СЕРГЕЙ ЩЕПИЛОВ
Идеальный тапер конца XX века

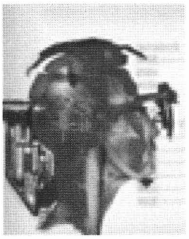
Р А З Б О Р Ы

87
МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
Новый «московский» стиль

102
НИНА ЦЫРКУН
Евроремонт

111
АЛЕКСАНДР ШПАГИН
«История кино — живой организм»

П У Б Л И К А Ц И И



119
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия

129
МИХАИЛ НАЗВАНОВ
«Проклятая картина»

Ч Т Е Н И Е

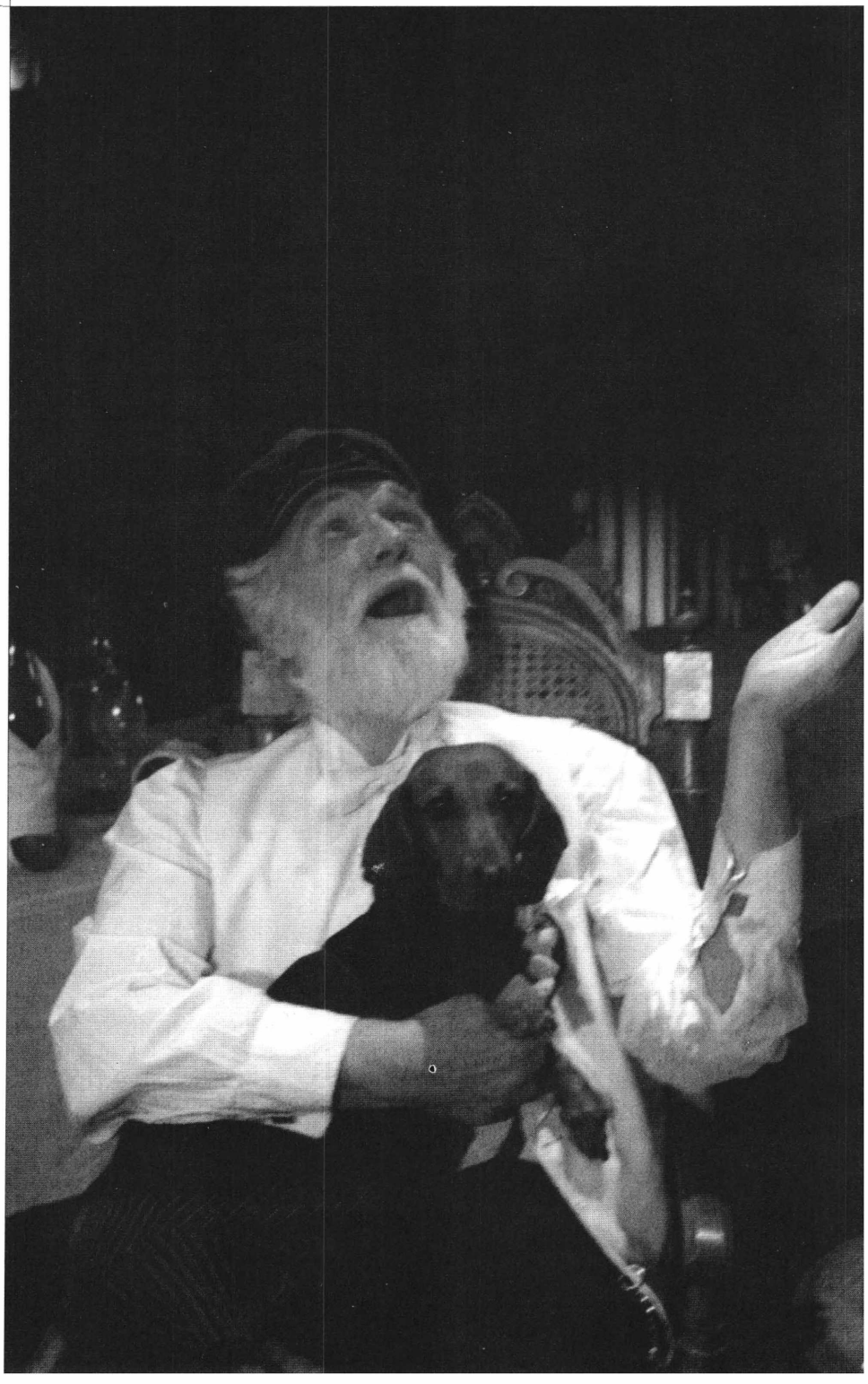
141
ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ
Храм на крови

159
МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Ричард Харрис на съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Фото И.Гневашева

РИЧАРД ХАРРИС:

«Никакие деньги в мире не купят мою честь»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Впервые я увидел его в 1965 году в фильме «Такова спортивная жизнь» Линдсея Андерсона. Сразу после выхода из кинотеатра я купил билет на следующий сеанс. Потом посмотрел эту картину еще три или четыре раза. Ричард Харрис стал кумиром — моим и всех моих одноклассников. Мы ходили слегка сутулясь, высоко держа плечи, как будто они были отягощены амуницией регбиста. Мы мечтали о черном свитере, обтягивающем плечи, выставляли вперед нижнюю челюсть, смотрели исподлобья. Этот фильм, этот артист, удивительно точная атмосфера глухой провинции и честность взгляда во многом определили мой выбор профессии: я стал режиссером. А 3 марта 1997 года, когда исполнительный продюсер фильма «Сибирский цирюльник» Леонид Верещагин передал мне предложение Никиты Михалкова поработать на этой картине, я согласился отчасти и потому, что на площадке предстояла встреча с Харрисом.

Диапазон Харриса неисчерпаем. От элегантной холодности, сдержанной суховатой корректности до убежденности проповедника, маниакальной страсти и обвалов, ураганов эмоций. Каков Харрис — Маккрэкен в бешеной ярости, описать невозможно. Надо видеть. Читателей это потрясение ожидает, когда они увидят картину «Сибирский цирюльник». Харрис оказался по-прежнему фантастическим актером, удивительно молодым по духу и искренне увлекающимся, несмотря на возраст. Он сохранил всю свою внутреннюю мощь, магнетизм, чистоту и искренность. Его непосредственность, интерес к роли и новым для него задачам, самоотдача и терпение могли служить великолепным образцом профессионализма. Молодым актерам да и всем нам было чему поучиться.

Харрис очень чуток в работе с партнерами и никогда не позволяет «перетягивать одеяло на себя», оставляя им неблагодарную участь подыгрывающих. Наоборот, он стремится зацепить партнера, вовлечь его в стихию полнокровной, сочной, с тонким и глубоким юмором игры, абсолютно точной в рамках характера и обстоятельств, но оставляющей огромные возможности для импровизации и творчества. Его дуэт с Даниэлем Ольбрыхским производит впечатление поразительной трагикомической пары, буквально купающейся в предлагаемых обстоятельствах.

Ричард оказался к тому же интереснейшим человеком: поначалу замкнутый, умышленно дистанцирующийся от всей околокиношной суеты, он постепенно стал контактным, легким, общительным. Когда он вошел в ритм этой тяжелейшей картины, увидел, как нелегко и самоотверженно работает вся группа (почти год все работали по 12 — 14, а то и по 16 часов в сутки с одним выходным в неделю), он решил, что обязан помочь нам расслабиться, отдохнуть, обрести оптимизм и хорошее настроение. В Праге, где снимались павильоны, по субботам Ричард Харрис устраивал для нас вечеринки в ирландском пабе «Молли Мэллоун». За свой счет. Он приглашал туда всю многонациональную съемочную группу. Все — русские, татары, французы, чехи, евреи, грузины,

американцы и даже турок и армянин — пили, как русские, и веселились, как ирландцы. И мы сделали эту картину. Сам Ричард был на этих вечеринках щедрым и счастливым хозяином.

Уходил он едва ли не самым последним, уже на рассвете. Шел пешком в отель, который находился метрах в семистах от паба. Была весна. По пути он садился на лавочку, курил и слушал пражских соловьев, которые в это время сходили с ума. Когда я в первый раз попросил Ричарда дать интервью, он сказал, что терпеть не может журналистов. Я ответил, что я не журналист, а режиссер. Он сослался на занятость и уклонился от разговора. Однако дней через двадцать, когда я повторил предложение, он неожиданно легко согласился. Он присматривался ко мне все это время.

В течение этой беседы Ричард не раз говорил, что для него все связи с кино заканчиваются, когда он выходит из павильона. Я в это не верю. Я видел, с каким интересом он воспринимал все происходящее на съемочной площадке, как пристально и внимательно вслушивался в ритм и музыку незнакомого ему русского языка. Иногда эта музыка была оживленной, иногда судорожной, иногда неистовой. Он прекрасно ориентировался в нюансах и, я убежден, различал голос каждого из нас. Он изучил нас очень хорошо. Он знает о нас больше, чем мы знаем о себе сами. Теперь наш черед хоть немного узнать Ричарда Харриса.

Евгений Цымбал. Ричард, прежде всего объясню, что побудило меня обратиться к вам со своими вопросами. Я обнаружил, что у нас в России не было написано о вас ни одной серьезной статьи. Информация достаточно противоречива. Различные источники указывают разные годы вашего рождения — 1930-й, 1931-й, 1932-й. Пишут, что вы англичанин или даже американец, хотя, насколько мне известно, вы ирландец. Мне показалось, что сейчас удобный случай внести ясность в эту путаницу.

Ричард Харрис. Конечно, я ирландец, хотя мои предки в 1773 году эмигрировали в Ирландию из Уэльса, какое-то время скитались по стране и окончательно поселились в Лимерике, на юго-западном побережье. Харрисы хорошо работали, и мой прадед стал одним из крупнейших мельников в юго-западной Ирландии. Но крупные английские корпорации стали прибирать этот бизнес к своим рукам и постепенно полностью задавили ирландцев в мукомольной промышленности. Сейчас это все принадлежит англичанам. Мой прадед был очень богатым человеком, дед просто богатым, а отец не смог противостоять давлению английских компаний, не выдержал мощной конкуренции, стал разоряться и в конце концов потерял все, что имел. Мы стали почти нищими. Такова история моей семьи.

Евгений Цымбал. А у вас в семье были актеры?

Ричард Харрис. Нет. Никогда никто в нашей семье не имел к этому никакого отношения.

Евгений Цымбал. Тогда как и почему вы решили стать актером?

Ричард Харрис. Не знаю. До сих пор не могу объяснить. Все вышло довольно случайно. Сколько помню, у меня всегда была единственная цель — играть в регби за сборную Ирландии. Я играл за школьную команду, потом, в восемнадцать лет, за юношескую и мечтал играть за взрослую сборную. Но тут я заболел туберкулезом. Три года болел, лечился, и, конечно, моя спортивная карьера закончилась. Вылечившись, я понятия не имел, чем буду заниматься. В голове был полный хаос. И вот как раз в это время в Дублине проходил международный матч по регби между Ирландией и Шотландией. Мы с друзьями, конечно, решили его посмотреть. Автостопом доехали до Дублина, купили билеты, там, как всегда, собирались выпить хорошенько после игры, подцепить девчонок, словом, повеселиться на славу. Но когда вышли из бара, я вдруг увидел большой плакат над баром: «Театр Гейт. Майкл Мак-Лиэммойр[1] в спектакле «Генрих IV» Пиранделло». Этот плакат как бы обратился ко мне, заговорил со мной: «Приди и посмотри». И я неожиданно для самого себя сказал друзьям: «Я иду в театр, а вы отправляйтесь на танцы». Они страшно удивились: «Ты что, с ума сошел? Приехать в Дублин и пойти в какой-то театр? Пойдем к девкам!» Но я сказал

[1] Ведущий ирландский актер 50 — 70-х годов — *Прим Е Ц*

«нет» и пошел в театр. Это было в 1952 году. Через несколько дней, сам не знаю почему — не могу сказать, чтобы что-то меня очень вдохновило, — я вдруг сказал себе: «Стану актером». Я решил стать актером и сыграть роль, которую видел в этом спектакле. Мне было тогда двадцать два года. Снова автостопом добрался до Дублина, оттуда на корабле до Ливерпуля, в Лондон тоже автостопом доехал и стал поступать в разные театральные школы. От меня шарахались, никуда меня не хотели принимать и только в одно место взяли — это была театральная академия. Точнее, я заставил их меня взять.

Евгений Цымбал. Каким же образом?

Ричард Харрис. Они уже набрали полный состав, и я умолял, чтобы они меня приняли, просто умолял, умолял и умолял. Я сказал: «Если вы меня не возьмете, мне придется вернуться домой. Это значит, что я неудачник, потому что покинул семью и сказал, что стану актером. Получится, что я вернусь ни с чем и окажусь болтуном, человеком, который ничего не смог». Наверное, меня просто пожалели. Через год учебы в академии — денег у меня тогда вообще не было — я, чтобы подработать немного, во время летних каникул участвовал в конкурсном отборе на одну пьесу и получил роль. В театральной академии мне сказали: «Пока учишься — нельзя работать в театре. Во-первых, это запрещено, такова традиция, а во-вторых, ты еще не готов». Но я все равно согласился на эту роль. Мне было уже двадцать четыре года. Меня тут же выгнали из академии. Это была обычная практика. А восемнадцать месяцев спустя я уже был звездой в театре в Вест-Энде.

Театром «Уоркшоп», в который меня пригласили, руководила Джоан Литтлвуд. Это был один из величайших театров в Англии, и Джоан Литтлвуд — величайший педагог. Феноменальная личность. Собственно говоря, она ответственна за все происшедшие изменения в британском театре в XX веке. До нее актерская профессия в Англии была монополизирована средним и высшим классами английского общества. А она была из рабочего класса. И решила, что весь стиль английского актерского мастерства — подготовка, репетиции, представление, исполнение классики — все на сто лет отстает от современности. Она создала свою труппу, которая стала известна во всем мире и даже играла во МХАТе. Мы привозили в Москву «Макбета». Нас пригласили на Фестиваль молодежи в 1957 году, и я играл в этой пьесе. Мы были первым западным театром, который играл в Советском Союзе после войны и вообще за много-много лет — с 1934 или 1935 года.

Джоан Литтлвуд полностью изменила лицо английского театра. Я учился у нее три года и обязан ей очень многим. Потом снимался в кино и снова бежал в ее театр. Я держался за нее и все время возвращался, чтобы учиться. Она была феноменальным педагогом! Благодаря ей появились Питер О'Тул, Альберт Финни, Ричард Бартон, Алан Бейтс, Шон Коннери... Она воспитала всех нас — ирландцев, валлийцев, англичан или шотландцев из простых бедных семей. Англичане актеры тогда относили себя к высшему обществу и были ужасные снобы. Они нас презирали и знать не хотели. Но она сломала все эти барьеры.

Евгений Цымбал. Она англичанка?

Ричард Харрис. Да, англичанка. Дважды подряд мы побеждали на Парижском международном театральном фестивале спектаклями «Заложник» Брендана Биэна и «Король Эдуард» Кристофера Марлоу. Это была потрясающая труппа. Мы могли все. За три года, которые я там был, мы играли Чехова, Брехта, Шекспира, Шона О'Кейси, Тургенева, современных «разгневанных» английских авторов. Каждые четыре недели новая пьеса, каждые четыре недели премьера — и так все три года. Мы узнали очень многое — стили, технику, актерскую профессию. Джоан Литтлвуд хорошо знала школу Станиславского — не по-американски, а по первоисточнику. Мы изучали Станиславского очень глубоко: систему движения, переживания, работу актера — все. Лобанова изучали. Марсель Марсо приезжал из Франции, учил нас пантомиме, безмолвной выразительности и так далее. Я научился у Литтлвуд почти всему.

Евгений Цымбал. И когда вас впервые пригласили в кино?

Ричард Харрис. Впервые на фильм «Жив-здоров» — довольно незаметный и не очень успешный. По-моему, это было в 1957 или в 1958 году. Потом я снялся в картине «Пожать руку дьяволу» с Джеймсом Кегни.

Евгений Цымбал. И каковы были ваши первые впечатления о работе в кино? Она ведь сильно отличается от театральной.

Ричард Харрис. Мне нетрудно было переключиться, хотя кино — это, конечно, совсем другая работа. Нужно быстро перестраиваться. Быть очень гибким. Большинство английских классических актеров немногого добились в кино. Лоренс Оливье не исчерпал своих возможностей. Джон Гилгуд не добился того, чего мог, Майкл Редгрейв тоже. Пол Скофилд, хотя и «Оскар» получил, снялся всего в нескольких фильмах. Такие классические актеры, как Йен Маккеллан, Дерек Джекоби, Йен Хоум, в кино не добились успеха. Забавно, да? Но у нас была возможность работать и в театре, и в кино. Я имею в виду тех, кто вышел из театра «Уоркшоп». И мы что-то сумели сделать.

Евгений Цымбал. И в какой момент вы решили, что кино для вас главное?

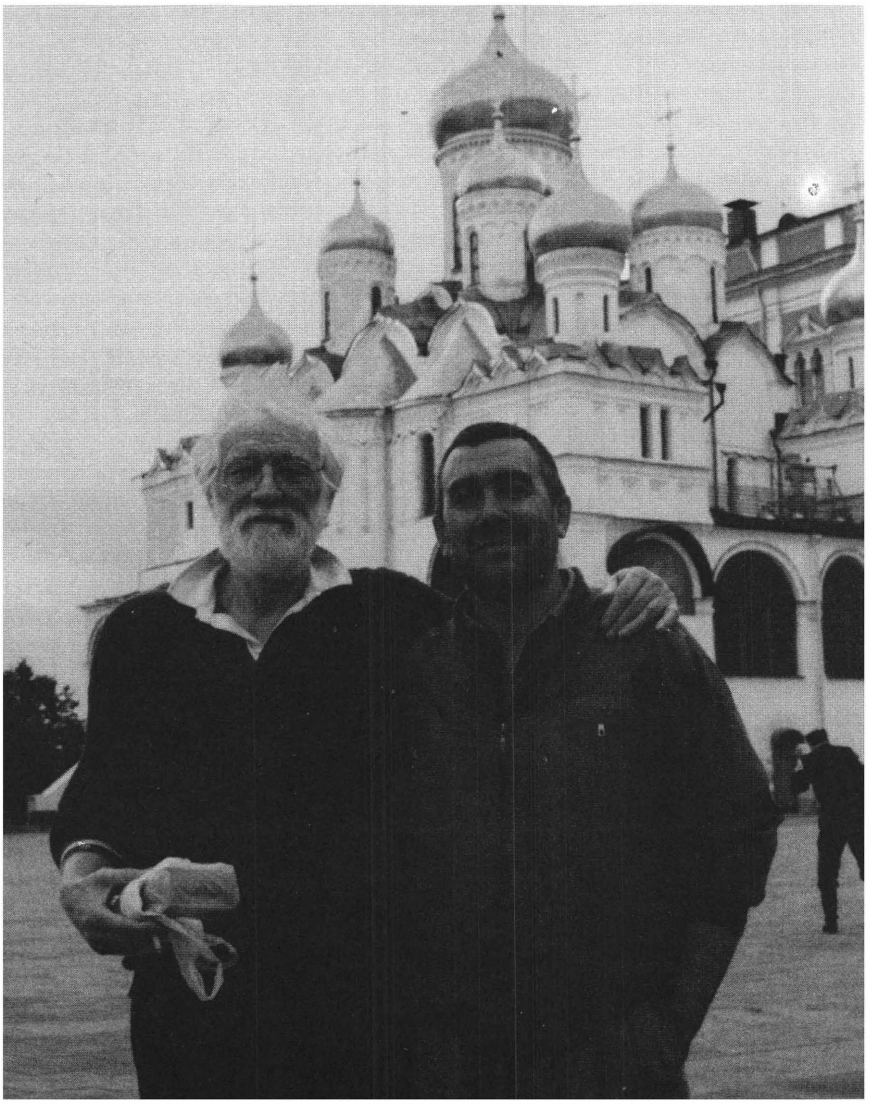
Ричард Харрис. Я не то чтобы предпочел кино театру. Вовсе нет. Просто так сложилось. Я женился, быстро родились трое детей, а в театре много не заработаешь. На театральные заработки было невозможно содержать семью. И я стал больше сниматься в кино. А потом случилось так, что успех в кино пришел очень быстро. В 1960 году я снялся в первом голливудском фильме. Первую номинацию на «Оскар» получил в 1964 году. Очень быстро. Меня как бы смыло этой киноволной.

Евгений Цымбал. И вы никогда не сожалели о театре?

Ричард Харрис. Я вообще живу без сожалений. Впрочем, одно есть. Единственное. Меня трижды приглашали сыграть Гамлета, и я его так и не сыграл. А сейчас я слишком стар. И уже никогда не сыграю.

Актеры «Уоркшопа» моего поколения были одной ментальности, одного и того же отношения к жизни, ни один из нас не родился в театральной или актерской семье, мы все с улицы пришли. Английские классические актеры все вышли из театральных семей, хотели быть актерами и знали, что они ими станут с пяти-семилетнего возраста. Гилгуд еще до рождения был в театре — его мать играла беременной на сцене. Их с детства готовили к профессии величайшие театральные актеры, и они тоже хотели быть самыми великими. Мое поколение относилось к этому совсем по-другому. Отец Питера О'Тула работал в типографии, делал книги, отец Альберта Финни был рабочим, и они совсем не хотели быть лучшими актерами в мире, они просто хотели этим зарабатывать на жизнь. Я и сегодня таков. И все актеры моего поколения такие же. Этим я отличаюсь от Никиты Михалкова. Для него кино — настоящая страсть. Я всегда говорил: «Я в этом бизнесе, но я не из этого бизнеса. Я часть этого бизнеса, но я в стороне от него». Я не вхожу ни в какие актерские клубы, не встречаюсь с актерами в свободное время, не общаюсь с режиссерами вне съемочной площадки, не езжу на фестивали. Узкий круг моих друзей не имеет ничего общего с кино. Я люблю ходить в пабы и бары, пить пиво «Гиннес» и общаться с простыми людьми с улицы. Вот почему я ненавижу Голливуд. Я ненавижу голливудских актеров, ненавижу голливудскую тусовку. Всех этих надутых персонажей. Для кого-то это, может быть, хорошо — для Уоррена Битти, например, — быть снобом и звездой, для Джулии Ормонд — мечта стать частью всего этого. Для меня это просто говно. И я не хочу быть его частью. Мне противно. Я в Голливуде постоянно никогда не жил, и по своей воле никогда с ними не общаюсь. Когда я получил первую номинацию на «Оскар», мне советовали: «Отправляйся в Голливуд, сейчас все о тебе говорят, сделаешь настоящую большую карьеру». Я не поехал. Я решил: «Не хочу там быть. Я совсем другой породы. Если я им нужен, они за мной сами придут...» Психологическая причина этого, я думаю, в том, что когда мы были детьми, а потом взрослели, шла война. Ирландия была нейтральна, но Ирландия — остров, а вокруг, в море, кипела война. И мы часто видели ее следы на берегу и хорошо знали, как немного стоит человеческая жизнь на войне, знали, как легко все может рухнуть и исчезнуть. Мы рано начали видеть смерть. Когда мне было четырнадцать лет, у меня умерла от рака двадцатилетняя сестра. Она была очень красива, очень похожа на мать. У нее были длинные густые рыжие волосы, очень белая кожа. И мама так переживала ее смерть, что за один год стала седой старухой. Нашей молодости сопутствовало ощущение: все, что нас окружает, завтра может перестать существовать. Поэтому ничего нельзя воспринимать всерьез — ни себя,

ни свое ремесло, ни свою значимость, ни, тем более, богатство. Все пропадет. У нас было одно ощущение жизни: времени на большие цели нет. После войны появилась атомная бомба, потом «холодная война», повсюду стали строить атомные бомбоубежища и т.д. Для нас мир был хаосом. Мы считали, что один голос мир не изменит, да и вообще можно ли в этом хаосе что-то изменить? Нужно скорее хватать жизнь обеими руками. И мы решили: сами будем хаосом, сами будем приносить неприятности, получать удовольствие, пить сколько влезет, спать с максимальным количеством женщин. И актерство в этом мире не было для нас какой-то сумасшедшей целью. Получилось — и великолепно. И мы иногда были великолепны. Я получал награды по всему миру, но они для меня ничего не значат. Только однажды был на церемонии награждения — на Каннском фестивале в 1963 году получал премию за роль в фильме «Такова спортивная жизнь». Больше никогда никуда не ездил по этому поводу. Посылал письмо: «Спасибо, до свидания», и все. Для меня это не имеет значения. Важно другое — содержать семью, получать удовольствие от того, что ты делаешь, от жизни и не принимать себя слишком серьезно. Не принимаю всерьез, когда Никита мне говорит: «Ты гений». Нет. Нет. Не хочу это слушать. Это не для меня. Я просто актер. И все.



Ричард Харрис и Евгений Цымбал

Фото Ю.Ермолина

Евгений Цымбал. Редкое качество для актера. Обычно актерам в той или иной степени свойствен нарциссизм. И на Западе, и в России.

Ричард Харрис. Вообще это действительно свойственно очень многим актерам. Но нашу компанию это как-то обошло стороной. Все мы чего-то достигли. Питер О'Тул семь раз номинировался на «Оскар», Альберт Финни четыре, я дважды — ни один из нас ни разу не был на церемонии. Это не важно для нас. Но голливудские актеры, многие английские актеры сейчас так серьезно себя воспринимают, что у меня это вызывает презрение и смех. Они такие высокомерные особы, думают, что они элита, высший свет, VIP, считают, что должны ездить на десятиметровых лимузинах с шоферами, со свитой телохранителей, иметь целый штат специальных поваров, тренеров, массажистов, парикмахеров, костюмеров, секретарей, ассистентов и прочей челяди. Для меня все это чушь. И чем больше с актером подобные вещи происходят, тем больше он отдаляется от своего мастерства и ремесла. Если ты не ходишь по улицам, не общаешься и не разговариваешь с обыкновенными, нормальными людьми, как можно играть после этого? А сейчас — чем успешнее работает актер, тем больше он старается отделиться от жизни и заключить себя в какой-то выдуманный, искусственный, фальшивый мир. Строят замки вокруг себя, стены, охрану, службы безопасности, общаются только с такими же, как они, теряют всякий контакт с реальностью.

Евгений Цымбал. Скажите, Ричард, а какие ваши любимые занятия?

Ричард Харрис. Вообще-то я люблю свою работу. Если мне кажется интересной роль и я говорю «да», это становится для меня единственным занятием и смыслом жизни. На сто процентов. Недавно я снимался в фильме «Поле», который делали на западе Ирландии. Чтобы войти в роль, жил четыре месяца на ферме, как мой персонаж, работал в поле, ухаживал за скотом, убирал навоз, ел ту же пищу, носил ту же одежду. В фильме «Горбун собора Парижской Богоматери» я играл монаха. Перед съемками несколько недель прожил в монастыре, чтобы получить ощущение той жизни, ее ритма, ее смысла. И это продолжается все время съемок. Я живу только тем, чем живут мои персонажи. Но как только съемки заканчиваются, как только я отснялся — все. Я не хочу об этом говорить, хожу в бары и пабы, к друзьям и ничего не хочу знать о роли, о кино, не хочу с актерами общаться. Я серьезно отношусь к своим ролям, но не хочу серьезно относиться к этому бизнесу. Самое главное — не считать себя важной персоной.

Евгений Цымбал. А чем вы руководствуетесь, соглашаясь на какую-то роль? Почему, например, вы согласились сыграть в «Сибирском цирюльнике»?

Ричард Харрис. Это зависит от роли. Есть ли в ней интересное содержание, сложный характер, какие-то демоны, которые бы преследовали моего персонажа. Чтобы мне было интересно его изучить, понять, разобрать психологию. Люблю все внутри делать. Минимум внешних средств. Проживать все внутри, а не снаружи.

В фильме Никиты Михалкова, наоборот, я много двигаюсь, машу руками, кричу — обычно я этого не делаю. Но здесь мне это нравится. Это отличается от того, что я играл раньше. Я впервые играю персонажа, у которого, как у ребенка, все на поверхности, все открыто, все в стиле поведения. В сценарии в роли Маккрэкена, собственно, почти не было никакого содержания. Он не был прописан — сути в этом персонаже не было. Но Никита знал, как его надо играть.

Как я согласился? Я уже многие годы в кино не хожу и ничего ни о ком не знаю. Ненавижу современные фильмы. Я тогда был в Будапеште, снимался в фильме «Горбун собора Парижской Богоматери». Мой сын — он молодой кинорежиссер и, мне кажется, очень хороший — позвонил мне из Лос-Анджелеса и спросил: «Что ты будешь делать дальше?» Я ответил: «Ничего не буду. Хочу подольше отдохнуть». Он спросил: «А какие предложения есть?» «Да вот, — говорю, — сценарий из России есть. Режиссер Никита Михалков». Мой сын завопил: «Что?! Это величайший режиссер в мире! Ты должен взять эту роль!» Я сказал: «Но я не читал сценарий». — «Ну так прочти!»

Я повесил трубку, прочитал сценарий, а на следующий день позвонил сын и спросил, что я думаю о нем. Я ответил: «Думаю, это один из лучших сценариев, который я когда-либо читал, но я не уверен насчет своей роли. Она меня совсем не привлекла. Там есть гораздо лучшие. Не уверен, смогу ли я сыграть ее,

что-то сделать, чем-то наполнить. Я совсем не знаю Россию». Мой сын сказал: «Папа, ты так давно работаешь в кино, ты работал со многими плохими режиссерами, а это величайший режиссер в мире. Снимайся, бери эту роль. Сделай себе подарок. Не пожалеешь. Посмотри «Утомленные солнцем». Я посмотрел и решил: «Ну, хорошо. Пожалуй, я попробую это сделать». Потом уже посмотрел «Ургу», и она мне тоже очень понравилась. Мой сын оказался прав. Для меня, как для актера, эта работа — очень интересное упражнение в стиле Никиты Михалкова. Упражнение в точности, в понимании того, чего я раньше не понимал, в терпении. Он действительно великий режиссер.

Евгений Цымбал. Ричард, а вы видели более ранние фильмы Михалкова — «Неоконченную пьесу для механического пианино» или «Несколько дней из жизни И.И.Обломова»?

Ричард Харрис. Нет. Если вернуться к жизни актеров нашего поколения — вы, например, читая мое резюме, обратили внимание, что я получал золотые и платиновые диски, премии «Грэмми» и «Эмми», все, какие существуют театральные награды в Лондоне. Такие же награды есть у Питера О'Тула, Альберта Финни, Алана Бейтса. Если бы они сейчас были в этой комнате, вы никогда не подумали бы, что мы актеры. Мы не говорили бы о театре, о ролях, тем более — о гонорарах, лимузинах или о наградах. Мы говорили бы: «Мы не ставили себе великих целей, у нас не было амбиций, не было желания что-то завоевывать. Но мы были успешны в жизни. Мы добились очень многого. Не стремясь к этому».

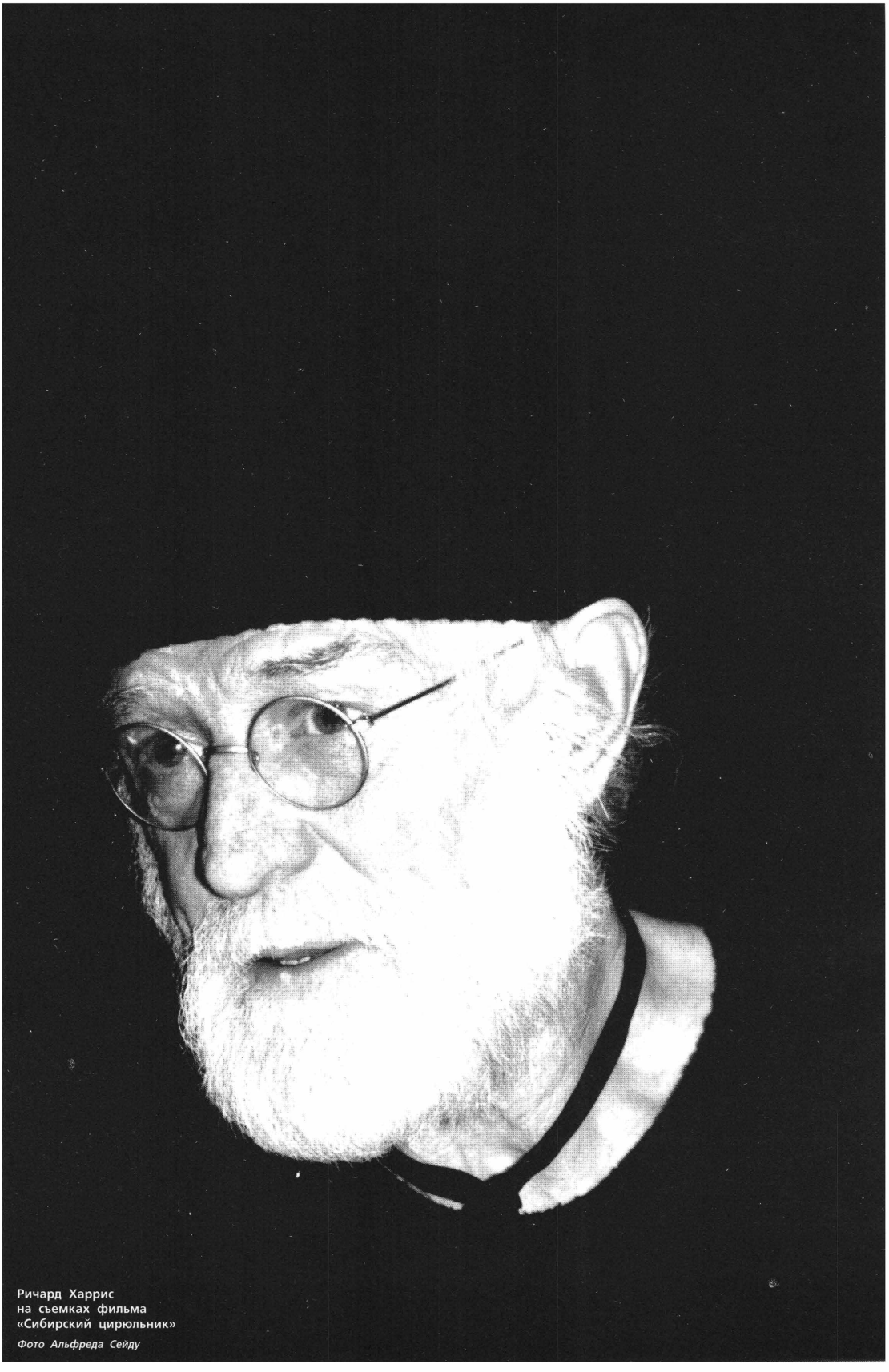
Евгений Цымбал. Поразительно. Не вы гнались за судьбой, а судьба пошла вам навстречу.

Ричард Харрис. Последние двадцать лет за мной гоняются четыре издательства, чтобы я написал для них автобиографию. Я не хочу ее писать. Не считаю, что в моей жизни было что-то невероятное, что нужно было бы описывать. В особенности сейчас. Есть такая теория: мы видим звезду на небе, но на самом деле к тому времени, как мы увидели ее свет на Земле, прошло много лет с тех пор, как она сгорела и погасла, и мы видим не звезду, а только ее отражение, ее визуальный образ, воспоминание о ней. Я прожил свою жизнь, она закончилась, а сейчас я всего лишь свет, отражение того, что было в прошлом. Я действительно верю в это. А если когда-нибудь все же буду писать автобиографию, то у меня для нее есть название: «Я все сделал вчера». Считаю, все, что мог, я сделал вчера, все, что могло произойти, произошло в прошлом.

Евгений Цымбал. Категорически не согласен. Всегда есть какие-то совершенно неожиданные события, вероятность которых ты не можешь предполагать. А потом оказывается, что это и есть самое главное в жизни. Это как «Сад расходящихся тропок» — есть такой рассказ у Борхеса: каждая тропка таит в себе бесчисленное количество развилок, путей, возможностей, поворотов судьбы и совпадений, которые определяют очень многое, если не вообще все. И никто не знает, какая тропа, какой поворот и какой день в жизни самый главный. Что касается того, что ваш опыт неинтересен, я тоже абсолютно не согласен. Вы прожили очень интересную жизнь, снялись в полусотне фильмов, разве это не интересно?

Ричард Харрис *(грустно улыбаясь)*. Я всегда вожу с собой маленький черный блокнот, довольно толстый, в который записываю разные мысли и соображения. Там есть закладка с ластиком, и всегда, если ты написал глупость, ее можно стереть. Очень удобно. Я покупаю десятками такие блокноты и повсюду вожу и ношу их с собой. Где бы я ни был — на улице или в самолете, — если приходит интересная идея или стихотворная строчка, я тут же ее записываю в свой блокнот.

У меня есть племянница, дочь моей старшей сестры, уже умершей... Половина моей семьи уже в могиле. Нас осталось четыре брата... Так вот, когда я был в прошлом году в Ирландии, племянница сказала мне: «Послушай, у нас есть какие-то памятные вещи из дома, где ты родился». Это дом нашей семьи, построенный прадедом. Дом деда, отца, потом моей сестры. И ее дочь сказала: «Я думаю, ты должен забрать эти вещи. Пусть они будут у тебя». Я отказался — ничего не хочу. Зачем мне пара старых пыльных картин, пусть им даже по сто восемьдесят лет? Она предложила: «Ну хотя бы посмотри на них — в основном там вещи деда — фляжка для бренди с его именем, семейные фотографии, фотогра-



Ричард Харрис
на съемках фильма
«Сибирский цирюльник»

Фото Альфреда Сейду

фии сада, где ты в детстве играл, и еще есть маленький черный блокнот, довольно толстый, с закладками». Я попросил ее показать — это был точно такой блокнот, какие люблю я. Я открыл его и обмер — на первой странице было написано: «Ричард Харрис. 1903 год». Это мой дед. И там были стихи, которые он писал, обрывки рассказов, размышления. Я ничего не знал об этом. А сам годами писал абсолютно таким же образом, совершенно так же, его звали так же, как меня, — Ричард Харрис. Я просто повторял его жизнь! Поразительное совпадение! Чем это обусловлено? Что от чего зависит? От генов, от скрытой семейной памяти, от судьбы или еще от чего? Меня это потрясло.

Евгений Цымбал. Ричард, вы работали с самыми разными режиссерами, кто из них вам был наиболее интересен?

Ричард Харрис. Линдсей Андерсон — «Такова спортивная жизнь», Джим Шеридан — «Поле», Джон Хьюстон — «Библия», Мартин Ритт — «Молли Магуайр», Сэм Пекинпа — «Майор Данди» и, конечно, Никита — совершенно потрясающий.

Глядя в прошлое, могу сказать — жизнь забавная штука. Когда болел туберкулезом, — это был вынужденный отдых, и я не знал, что мне делать в жизни. Я получил классическое образование в иезуитской католической школе, которое никогда мне не пригодилось. Когда я учился, хотел только одного — в регби играть. Я был, что называется, трудный ребенок. Священники меня не любили, и я платил им той же монетой. Они говорили, что я дикий, что я негодяй, что я неуправляем, своенравен и своеволен, что меня невозможно воспитать, и т.д. «Но мы знаем его семью — это хорошая католическая семья, и из уважения к его отцу и матери мы не будем его выгонять из школы. Пусть доучится». Я закончил учиться, заболел, мои прежние планы рухнули, впереди был полный туман. А в 1989 году я уже малость разбогател и мог не работать. И в Лондоне несколько продюсеров давно приглашали меня что-нибудь сыграть в театре. И вдруг однажды я вспомнил тот спектакль в Дублине, на который пошел после матча в регби. Вспомнил, что я тогда решил сыграть эту роль, и сказал: «Есть пьеса, которую я должен сыграть прежде, чем уйду на пенсию, — «Генрих IV» Пиранделло. Я обещал себе в 1952 году, что сыграю эту роль». Я сыграл ее и получил в 1990 году все театральные награды Англии. Все. Так что ты прав, что-то в этом есть от судьбы. Судьба толкнула меня поехать на этот матч, судьба привела меня в этот бар, обратила мое внимание на этот плакат и сказала: «Ричард, пойди посмотри, так надо». То же самое произошло и с «Камелотом». Я посмотрел в театре пьесу и захотел сыграть эту роль. Решил: это написано для меня и ни для кого иного. Но эту роль в кино должен был играть Ричард Бартон. Я сказал ему: «Нет. Это моя роль». Он ответил: «Забудь. Она уже моя». И я каждый день посылал Джеку Уорнеру телеграммы типа: «Без Харриса «Камелот» провалится. Подпись — Харрис». «Бартон не подходит для «Камелота». Харрис». «Это не его роль, а моя. Харрис». И я их так достал, так им надоел, вызвал у них такое раздражение, что они решили: «Если мы сделаем кинопробу и ты не получишь эту роль — а ты ее не получишь, потому что Бартон играет лучше, — ты оставишь нас в покое, не будешь больше к нам приставать?» Я пообещал. Они сделали кинопробу, и я получил эту роль.

Евгений Цымбал. Бартон не обиделся на вас?

Ричард Харрис. Не знаю. Мы об этом никогда не говорили. Мы говорили о том, как он бы это играл и как я сыграл. Мы представляли это по-разному. Бартон играл эту роль как человек, родившийся в величии, как человек, который родился быть королем. Я играл как человек, на которого это величие обрушилось. Который не хотел быть королем Англии, который не знал, что ему делать с этой властью.

Евгений Цымбал. Я знаю, что помимо работы в кино и театре вы еще хорошо поете. Я послушал ваши кассеты — они очень интересны. У нас никто не знает вас как певца. Расскажите, как вы начали петь?

Ричард Харрис. Это случилось очень просто. Я снимался в «Камелоте» — это мюзикл. Самый дорогой голливудский фильм того года. Киностудия «Уорнер» и звукозаписывающие компании рекламировали его как суперхит. И когда они посмотрели готовый фильм до выпуска на экран, то спросили: «Это сам Харрис поет?» — «Да, сам Харрис». — «Ну, так пусть он выпустит пластинку», — сказа-

ли они. Вы знаете, все, что может принести прибыль, они в Голливуде чувствуют, у них просто собачий нюх на прибыль. Любой шанс используют, чтобы заработать. Но мне совсем не хотелось, чтобы они на мне зарабатывали. И я сначала отказался. Но они настаивали, и я придумал, что нужно сделать. У меня есть друг — очень хороший парень, композитор, — он писал хорошие песни, и я сказал: пусть он пишет пластинку, а я спою. Мы сделали это играючи. Он, конечно, очень серьезно работал, а мне это казалось забавной шуткой. Я совсем не искал славы певца. Я просто рассказал ему историю своей жизни, а он написал об этом песни. И пластинку выпустили к премьере фильма. И, черт возьми, она стала первой пластинкой сезона. Я был удивлен больше, чем кто бы то ни было. Был совершенно потрясен. Без каких-то особых усилий или амбиций с моей стороны стал поп-звездой. Но и это я не воспринял всерьез. Были еще пластинки, снова был успех, были премии, но через какое-то время мне стало скучно. Звукозаписывающие компании требовали, чтобы я ездил с концертными турне, рекламировал свои диски, но я сделал один гастрольный тур по Америке и решил больше к этому не возвращаться.

Евгений Цымбал. И вас не привлекала фантастическая ситуация, когда приходят смотреть и слушать вас тысячи людей, когда сотни голосов в зале вторят каждому вашему слову?

Ричард Харрис. Нет. Абсолютно нет. Для меня это случайно, так же случайно, как то, что я стал актером. Все в моей жизни случайно. Я с детства писал стихи. Начал их писать, когда мне было девять лет — в 1939 году. В черных блокнотах, о которых я уже говорил. И вот однажды в Нью-Йорке в разгар моей актерской карьеры я упомянул в каком-то телешоу, что пишу стихи. Через несколько дней мне позвонили и пригласили в очень изысканный клуб любителей изящной словесности. Там собираются критики, поэты, литературоведы — очень знаменитые. Там читал стихи Дилан Томас, Теннесси Уильямс приезжал туда читать свои пьесы. Мнение этих людей решило судьбу многих писателей и поэтов. Я взял свои блокноты и почитал стихи. Им понравилось, они сказали — замечательные стихи, стали меня просить почитать еще. Я читал два с половиной часа. Стихи и новеллы. На следующий день с утра начали звонить издатели. Я выбрал издательство «Рэндом Хаус» и выпустил книгу. Она стала бестселлером. Самой популярной поэтической книгой 1972 года. И это тоже было случайно. Мне снова повезло. Я никогда не собирался стать поэтом. Просто писал и писал, когда мне хотелось. Сейчас я готовлю еще две книги — сборник стихов и сборник коротких рассказов.

Успех моей жизни неожидан и случаен. У меня трое детей и внучка. Они все счастливы — вот это настоящий успех. Я могу их поддерживать финансово, если что-то происходит, могу им помочь. Они самое главное в моей жизни. Вот это настоящий успех, а не какой-то там «Оскар» долбаный! И я буду работать, пока мне будут предлагать интересные роли. Это замечательно — жизнь актера без нервных перегрузок. А если никогда больше не предложат роли, для меня это не будет трагедией. В моем первом большом голливудском фильме в 1960 году моя фамилия в титрах набрана таким же шрифтом, как и фамилия Марлона Брандо. Я был всего лишь начинающий актер, а он тогда уже был суперсуперзвездой. И он себя очень заносчиво вел. Для меня, казалось бы, такая грандиозная возможность — сняться вместе с ним, погреться в лучах его славы. Но он очень плохо относился к людям, унижал всех. А я не позволяю, чтобы со мной плохо обращались. Даже когда был ребенком, не позволял. Если мне кто-то не нравится, отношения заканчиваются. Я просто не разговариваю с тем, кто ведет себя несоответственно, вычеркиваю из памяти. Брандо был груб не ко мне одному. Все время повторял: «Я Марлон Брандо. Я великий. Я что хочу, то и делаю. И мне плевать на всех, плевать, кто ты». И никто никогда в жизни не крикнул ему: «Нет!» И не поставил его на место. А я сказал: «Нет. Со мной это не пройдет. Я этого не позволю». И когда он в очередной раз начал изгаляться на площадке перед всей съемочной группой, я сказал ему: «Пошел ты! Ты не такой великий, ты не такой особенный — ты просто говно. Ты самоутверждаешься за счет других. Не смей оскорблять людей!» Просто при всех. Почему? Он заслужил это. Я был единственным, кто решился и послал его. Брандо ужасно обиделся и ушел с площадки. MGM остановил съемки. Больше недели фильм стоял. Я вернулся в маленький

дом, который снимал в Голливуде. А у нас был двухлетний сын и жена на шестом месяце беременности. Денег нет. Она посмотрела на меня и сказала: «Что же ты натворил? Из-за тебя остановили съемки. Брандо отказывается работать с тобой. Это конец твоей карьере. Брандо суперзвезда, а кто ты такой? Тебя никто не знает. Тебе никогда в жизни больше не работать в кино. Они тебя зароют. Навсегда». Я взял ее за руку и сказал: «Элизабет, никакие деньги в мире не купят мою честь. Или мое достоинство. Может быть, моя карьера в кино закончилась. Но ты не волнуйся. У нас маленькие дети — если ты об этом беспокоишься, я позабочусь о тебе и о них. Сяду в такси водителем или буду молоко развозить. Но работу найду. Я тебя не оставлю без денег и поддержки. Но карьера не может быть важнее чести. И ты должна это понять, если ты моя жена». Через шесть дней меня вызвали к главе MGM. Это был Джо Вогел. Я думал, что меня уволят. Пришел в его офис, сел перед ним. У него была большая сигара, он посмотрел на меня и сказал: «Какой ты, оказывается, задиристый парень». Я ответил: «Да. Такой уж я». Он продолжил: «Ты знаешь, когда ты сцепился с Брандо, камера работала. Ее не выключали. Мы это отпечатали, и я видел, как все было. Ты был прав. Ты все сделал правильно. Ты стал первым человеком в Голливуде, который дал ему по яйцам и остановил его. Иди домой».

Я спросил: «Меня увольняют?» — «Нет, иди домой, отдыхай, в понедельник начнем снимать. Мы разобрались с Брандо».

Рассказывая это, я ни в коем случае не хочу бравировать. Я хочу, чтобы ты понял: самое главное для меня — это моя честь. Мое достоинство. Это гораздо важнее денег. Важнее всего. Чтобы, прожив жизнь, я мог сказать: я не позволял себя унижать. Не позволял вытирать о себя ноги. Вот и все. Жить без чести и достоинства невозможно. Я говорил об этом много раз. Актеры меня не очень-то любят. Потому, что я всегда говорю то, что думаю. Например, я с Мадонной встретился в Нью-Йорке и сказал ей: «Ты совершенно не важная персона». — «Но я же Мадонна». — «А я — Ричард Харрис. И оба мы совершенно не важны». — «Почему?» — «Ты думаешь, когда мы умрем, весь мир умрет от скорби? Да сколько бы ты ни надувалась, нас будут помнить каких-нибудь десять минут. Три дня от силы. Бетховена будут помнить вечно. Моцарта будут помнить, Верди, художника Фрэнсиса Бэкона, Леонардо, Эйнштейна, Паскаля. А мы с тобой актеры. Мы приходим, доставляем кому-то два часа удовольствия, и все. Нас забывают через десять минут после выхода из кинотеатра. А великие люди — Джеймс Джойс, Шекспир, Сэмюэл Беккет, Чехов, Станиславский, Толстой, Достоевский. Те, о ком люди думают всю жизнь. Они в вечности будут. Некоторые режиссеры. Эйзенштейн. «Иван Грозный», «Броненосец «Потемкин» — это значимые вещи для меня. А мы...» Она была вне себя. «Черт! Что такое он несет! Мы суперзвезды!» Нет. Совсем нет. Мы совершенно незначимые люди. Тот, кто откроет исцеление от рака, — тот будет великий. Но не мы. Если бы я мог эту мысль внушить молодым актерам, чтобы они стали попроще, они бы лучше понимали человеческую природу и играли бы гораздо лучше. Ван Гог при жизни ни одной картины не продал, он думал, что он совершенно ничтожен, и умер от этого. А теперь его «Подсолнухи» продают за восемьдесят миллионов долларов. Теперь он гораздо важнее Мадонны, Марлона Брандо или Ричарда Харриса. Потому что он оставил что-то вечное. Оставил свою душу. Мы душу не оставляем.

Евгений Цымбал. Я не могу с этим согласиться. Ваша душа видна в ваших работах.

Ричард Харрис. Это все преходящее. Фильмы — совсем не важная вещь. Особенно сейчас. Они стали стандартны, как бутерброды в «Макдоналдсе». Один и тот же сюжет. Одни и те же герои. Одни и те же выстрелы. Одно и то же насилие. О человеческих проблемах никто не думает. Сейчас кино — это только спецэффекты. Я в кино не хожу. Много лет уже не был в кино. А в театры хожу. У меня есть друг в Нью-Йорке. Молодой продюсер. Два года он разрабатывал сценарий, а недавно без его согласия Уоррен Битти заграбастал его сценарий. Агенты отдали без его согласия, и теперь без Уоррена Битти он не может ставить фильм по этому сценарию. Ему не разрешают. Битти хочет в нем играть и отказался от всех режиссеров, которых ему предлагали. Они ему не нравятся. Идиотизм. Ты не можешь знать больше, чем режиссер. Я работал с очень хорошими режиссерами. А Уоррен Битти хочет быть больше, чем режиссер. Он хочет ука-

зывать режиссерам, куда им ставить камеру и как его снимать. Это безумие. Нужно слушать режиссера. Если есть хороший режиссер — будет хороший фильм. А голливудская идея — это звезда. «Будете ставить камеру, куда я хочу». Это чушь. Режиссер должен быть всему хозяин. Нужно идти за его пониманием, его талантом, за его видением.

Евгений Цымбал. Какие фильмы вы любите?

Ричард Харрис. Мои любимые — «Виридиана», «Ангел-истребитель» Бунюэля, «Смерть в Венеции» Висконти, три фильма Эйзенштейна, «Земляничная поляна» Бергмана и его же «Как в зеркале» — этот фильм я просто боготворю. Отчасти «Седьмая печать». Это серьезные фильмы. Я могу их смотреть много раз. А современные не люблю. Да, еще последний фильм Тарковского «Жертвоприношение» — потрясающий фильм.

Евгений Цымбал. А вы видели другие фильмы Тарковского — «Сталкер», «Андрей Рублев», «Зеркало»?

Ричард Харрис. Нет.

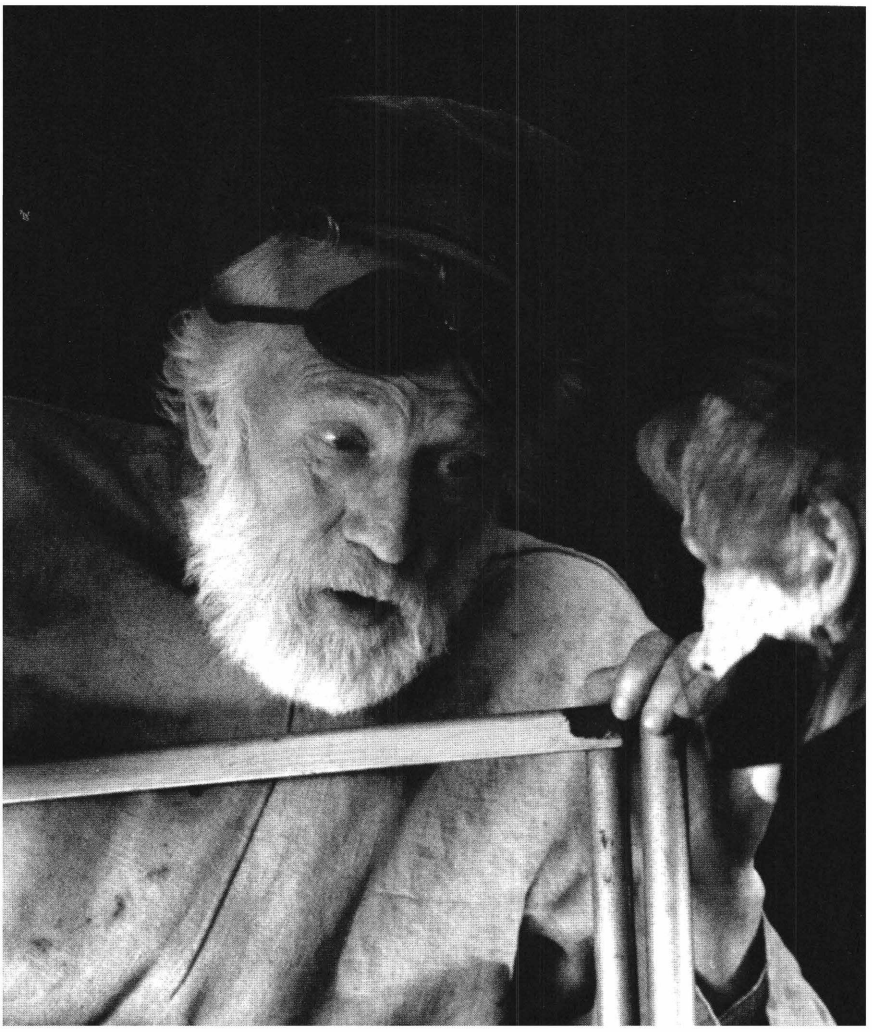
Евгений Цымбал. Я постараюсь найти вам видеокассеты с этими фильмами.

Ричард Харрис. Спасибо. Я видел не меньше двадцати разных театральных и кинопостановок «Гамлета». Лучший, на мой взгляд, Гамлет — Смоктуновский в фильме Козинцева. Я очень хотел посмотреть «Короля Лира», но не могу найти копию. Я видел только фрагменты этого фильма в Национальном кинотеатре в Лондоне. Меня поразило то, что обычно Лир всегда большой, а у Козинцева он совсем маленький. Он похож на ребенка с большими светлыми глазами. Гениально. Я бы очень хотел посмотреть эту картину.

Я очень люблю художника Фрэнсиса Бэкона и всегда пользуюсь его примером, когда меня спрашивают: «Как ты играешь?» Он очень много рисовал, целые дни напролет, и критики спрашивали его: «С чего ты начинаешь?» Он отвечал так: «С пустого холста, смутного ощущения и комочка краски, который кладу на холст. Я не имею ни малейшего представления, чем это закончится, что получится, просто есть какое-то чувство, и потом возникает идея». Так же и с актерством. Когда я начинаю, понятия не имею, что из этого выйдет.

Евгений Цымбал. Вы умышленно избегаете планов, схем или идей относительно будущей роли?

Ричард Харрис. Я всегда стараюсь как можно больше узнать об атмосфере роли, времени и среды. Надышаться духом этого. Понять режиссера. А потом что получится, то получится. Некоторые поступают иначе. У меня, кстати, был по этому поводу спор с Джулией Ормонд. (Мы работали с ней раньше в фильме «Смилла чует снег». У нее тогда были проблемы с режиссером. Они никак не могли найти общий язык. А я был ее большим почитателем. Она мне раньше очень нравилась.) И я ей сказал: «Ты молодая актриса. И ты совершаешь ужасную ошибку. Слишком придумываешь роль, а потом начинаешь конфликтовать с режиссером, который видит все иначе. Та же проблема у нее с Никитой была. Особенно вначале, в Сибири. Я ей там целую лекцию прочитал. «У тебя были проблемы с Сидни Поллаком, с Сабрини, с Билле Аугустом. А теперь начинаются проблемы с Михалковым. Вот в чем твоя ошибка: ты приходишь в фильм слишком подготовленной. Ты уже все придумала: все жесты, все мысли, все реакции. Это неправильно. Когда актер строит свой дом, он должен оставить в крыше отверстия, чтобы проходил свет. Ты должна позволить проходить внутрь роли режиссерскому свету. Ты должна позволить другим актерам нести в твою роль свой свет. Если твой дом построен без всяких отверстий — жестко и закрыто, никакой свет внутрь не попадет. Ты не сможешь реагировать, не сможешь поддерживать отношения. Тем более что перспективу роли, перспективу отношений, их нюансы знает только режиссер. Если ты не будешь учитывать это, ты будешь, как мертвая схема. Я отработал с Никитой две недели и могу сказать, что у него лучший свет, который я видел. А лучшее, что ты можешь сделать, забудь все, что ты придумала, все, что сочинила, всю свою схему. Сколько бы ты ни придумывала, ни изучала, ты все равно не будешь знать о роли то, что знает он». «Что же мне делать?» — спросила она. «Приходи на площадку как большой шар пластилина, без каких бы то ни было заранее заданных форм. Пусть это будет твоей готовностью. И Никита вылепит из тебя то, что надо. Он знает, что он делает. Будь пластичной в его руках. Позволь ему



Ричард Харрис на съемках фильма «Сибирский цирюльник»
Фото И.Гневашева

лепить. Слушай его». И она сказала: «Я не могу это сделать». Я ответил: «Тогда ты проиграешь». И уехал в Лондон. Потом, когда они отсняли осеннюю натуру, она вернулась в Лондон, позвонила мне, мы встретились, и она сказала: «Я послушалась твоего совета» — «Что ты чувствуешь?» — «Потрясающе. У нас с ним полное взаимопонимание». — «Вот и хорошо».

Так я понимаю актерскую работу, и лучшие актеры, с которыми мне приходилось сталкиваться, работали так же. Если хочешь, можешь прийти с какой-то историей героя — больше ничего. И потом все начинает происходить. Каждый день постепенно создается новая жизнь. Вы создаете ее вместе — особенно если хорошие партнеры и хороший режиссер.

Евгений Цымбал. Я знаю, что вы были знакомы с Иннокентием Смоктуновским, а знаете ли вы других русских актеров? Видели их в работе? Каковы ваши впечатления о них?

Ричард Харрис. Я знал Смоктуновского, это был прекрасный человек. Он даже вытащил меня из милиции, когда меня забрали в «Метрополе»[2]. Кроме Смокту-

[2] Речь идет о скандале в «Метрополе», когда дежурная по этажу не пустила Харриса к жене — привычного для советских штампа в паспорте у иностранцев нет Когда Харрис все-таки прошел к жене невзирая на запреты, дежурная вызвала милицию Стали вытаскивать его из номера Харрис отбивался цветочными горшками, но силы были неравны Его повязали, надели наручники и свезли в отделение Вызволил его на следующий день Смоктуновский, с которым они познакомились в Лондоне на премьере «Гамлета» Козинцева — *Прим Е Ц*

новского, я не знал близко никого. Алексей Петренко, с которым мы познакомились на этой картине, потрясающий актер. Невероятной мощи, искренности, воодушевления. Не знаю, замечает ли это Никита, но знаешь, что я чувствую? Петренко такой великий в этой роли, что, я думаю, зрители возненавидят моего Маккрэкена и Джейн Джулии Ормонд за то, что мы с ним делаем. Поверь мне — они скажут: «Нам не нравится, как этот сумасшедший изобретатель и Джейн поступают с ним. Так не годится». Петренко такой невероятный... Я смотрел из-за кадра, как он передает Джейн письмо и говорит: «Как вы могли со мной так поступить?» Я ее ненавидел за то, что она с ним сделала. Он так честно играет, так к себе располагает... Он трогателен и великолепен. Великолепен. Даниэль Ольбрыхский тоже очень симпатичный и забавный парень.

Евгений Цымбал. Я открою секрет — Никита очень волновался, когда надо было снимать надписи на ягодицах у Джейн. Он человек очень целомудренный, и в его фильмах никогда не было наготы. Была очень мощная, но абсолютно «одетая» эротика. Обнаженного тела никогда не было. И здесь он ужасно волновался и переживал, как это сделать, чтобы это не было пошло. Он даже обсуждал с нами и советовался, как снимать, — обычно такого никогда не бывает. (Хотя потом, конечно, он снял все по-своему.) И мы все думали, как это решить. Кто-то сказал: «Может быть, Маккрэкен, проходя мимо двери, бросит туда взгляд?» Никита подумал и сказал: «Нет, нет, нет. Ни в коем случае! Абсолютно невозможная вещь. Она как женщина его не интересует. Даже на уровне любопытства. Он настолько любит свою машину, что если бы он мог трахаться с ней, он делал бы это».

Ричард Харрис. Да, это очень точное ощущение моего персонажа. Никита именно так мне и говорил. Именно так.

Евгений Цымбал. Как все актеры, вы много путешествуете, живете в разных странах и городах. С одной стороны, это очень интересно, с другой — очень тяжело. Скажите, как вы относитесь к такой необходимости? Вы просто миритесь с этим или же находите в этом удовольствие?

Ричард Харрис. Мне это идеально подходит. Может быть, оттого, что я с раннего детства убегал из дому. Это было много раз. Я убегал, бродил по окрестностям, смотрел в лесу на птиц, путешествовал автостопом, спал в поле. На неделю убегал и больше. Потом голод и усталость гнали меня домой.

Евгений Цымбал. А как относились к этому ваши родители?

Ричард Харрис. Сначала волновались, но потом привыкли, и, когда я возвращался, они как бы не замечали этого — делали вид, что я никуда не убегал. Конечно, я доставлял им немало проблем и беспокойства. Как-то, вернувшись, я шел по лестнице и услышал, как родители разговаривали в гостиной. Мою мать звали Милдред, а отца Айвен. И отец сказал матери: «Милли, по-моему, Ричард вернулся. Что мы будем делать с ним?» И мать ответила: «Айвен, он в руках Господа».

Евгений Цымбал. Это ирландский фатализм или они махнули на вас рукой?

Ричард Харрис. Они просто поняли, что не смогут меня контролировать. Но они были очень правоверные католики и решили, что Бог обо мне позаботится. Восьмерых детей нужно было кормить, одевать, обслуживать и воспитывать. У матери не хватало времени, чтобы заниматься моими побегами. И я бродяжничал, путешествовал. В это время я принадлежал сам себе. Надо мной не висели бесчисленные и скучные школьные обязанности. Я был абсолютно свободен. И это мне нравилось. Нравится и до сих пор. Так что этот образ жизни мне очень подходит. И в этом мое преимущество. Обе мои бывшие жены имели ко мне одну общую претензию. Они жаловались, что я вечно убегаю. А я им говорил: так было и в детстве, и в юности, так что нет ничего удивительного, что и теперь я уезжаю от благоустроенного и затягивающего быта. Теперь я окончательно решил эту проблему — мне неоткуда убегать. Я живу только в отелях. У меня есть дом на Багамских островах, но там я бываю две-три недели в году. Только ради налогов. В общем-то, это не дом, конечно.

Евгений Цымбал. А в Лондоне вы где живете?

Ричард Харрис. В отеле.

Евгений Цымбал. Ричард, вы снимались у разных режиссеров. Одни из них известны в России, о других, например, о Сэме Пекинпа, Питере Медаке,

Джиме Шеридане, кроме названий фильмов, которые они сняли, очень мало известно...

Ричард Харрис. Пекинпа неизвестен в России? Удивительно...

Евгений Цымбал. Он хорошо известен в кругу киноманов, но известен именно фильмами. Каков он был сам, мы знаем плохо.

Ричард Харрис. А Джон Хьюстон? Он ведь был очень знаменит?

Евгений Цымбал. Он более известен.

Ричард Харрис. Его первые фильмы — потрясающие. «Мальтийский сокол», «Сокровище Сьерра-Мадре», «Кей Ларго», «Асфальтовые джунгли». Но по мере того как он становился старше, он становился все ленивее. Я это знаю, я работал с ним. Он думал, что если у него в фильме будет один потрясающий кадр, этого достаточно на десять-пятнадцать минут повествования. После фантастического кадра можно позволить себе какое-то количество ерунды, потом снова очень впечатляющий кадр. Он утратил желание все делать безупречно, стремление к точности и совершенству. Такое бывает и с некоторыми великими писателями. Каждое предложение для них важно так же, как и предыдущее, они осторожно и аккуратно выбирают каждое слово. А потом вдруг становятся равнодушны и небрежны. Что-то такое произошло и с Джоном Хьюстоном — в последние годы он стал ленив, неаккуратен, бесстрастен. Ему стало все равно. И это очень жаль. Потому что в ранние годы он был великолепен. Он был великим режиссером.

Сэм Пекинпа был своеобразным человеком. Он снял несколько очень хороших фильмов. «Майор Данди», «Дикая банда», «Соломенные псы». Но он был себе худшим врагом. Ненавидел студии, ненавидел кинопроизводство и никогда не доводил фильмы до конца. Был невнимателен к монтажу, много пил, его интерес к фильму заканчивался вместе с окончанием съемок. Он был сумасшедший. В нем сидел вирус самоуничтожения и саморазрушения — он хотел бы и весь мир уничтожить. Но больше всего разрушал себя и свою карьеру. Он провоцировал всех на то, чтобы его увольняли со студии, у него забирали отснятый материал и монтировали без его участия, что давало ему право обвинять студии, если фильм проваливался или был не очень удачен. Странный был человек. Он был, как Орсон Уэллс, который умышленно свою карьеру торпедировал и уничтожил. После «Гражданина Кейна» и «Великолепных Эмберсонов» — потрясающих фильмов — он решил, что ничего лучшего он уже никогда не снимет. Он начинал очень интересные проекты, потом все уничтожал и уходил. «Великолепные Эмберсоны» и «Кейн» — классические фильмы даже несмотря на то, что «Эмберсонов» он бросил после съемок. Он ушел во время монтажа и уехал в Южную Америку. Фильм монтировали Роберт Уайз и актер Джозеф Коттен[3] (при участии Марка Робсона), который играл в этом фильме, а потом еще перемонтировали продюсеры. Вообще весь мой голливудский опыт убеждает меня, что режиссеры там не монтируют свои фильмы. Раз в неделю они смотрят то, что смонтировано, и говорят монтажеру, что делать дальше, и все. Через неделю снова приходят, смотрят, дают какие-то указания, но это не значит, что они будут выполнены. Все решают продюсеры, прокатчики, звезды. А великие режиссеры — такие, как Линдсей Андерсон, — сами каждый кадр склеивали, все делали самостоятельно и уж, конечно, сами решали все. Я думаю, что Спилберг очень точен и аккуратен в монтаже, но многие режиссеры оставляют все на произвол монтажеров. Точнее, их заставляют это делать.

Питер Медак... Я как раз недавно рассказывал Иве[4] о разнице между Никитой Михалковым и Питером Медаком. Для меня она очевидна. Медак — великолепный стилист, он хорошо с камерой обращается, но не готовится к съемкам. Иногда он даже утром не знает, что и как будет снимать днем. В отличие от Никиты, у которого все заранее решено и спланировано в голове. За месяцы, во всех подробностях. А Медак всегда брал наскоком. У него, конечно, много хороших качеств, но такой элегантной доскональности, как у Никиты, у него ни-

[3] Непонятно, что имеет в виду Харрис, в титрах «Великолепных Эмберсонов» значатся в качестве монтажеров Роберт Уайз и Марк Робсон, монтировавшие и «Гражданина Кейна» — *Прим. ред.*

[4] Ива Жуэль — ассистент и секретарь Ричарда Харриса — *Прим. Е.Ц.*

когда не было. Вообще несправедливо сравнивать других режиссеров с Никитой, потому что сейчас он лучше всех, он гений. Никто не может быть так хорош, как он, никто.

Евгений Цымбал. Никита Михалков второй человек, которого вы назвали гением. Первым вы назвали Линдсея Андерсона. В чем проявлялась его гениальность?

Ричард Харрис. Линдсей Андерсон снял всего пять фильмов. Только пять за всю свою карьеру. «Спортивная жизнь» — его лучший фильм. Все после этого уже было хуже. Линдсей увидел меня в театре в пьесе «Имбирный человек» и сразу решил, что я должен играть в фильме «Такова спортивная жизнь». Он прислал мне книгу на Таити, где у нас были съемки «Мятежа на «Баунти». Я прочитал — книга была фантастическая. Я согласился сниматься у него. Потом прислали сценарий. Сценарий был ужасный, и я отказался. Тогда Линдсей прилетел из Лондона на Таити, чтобы уговорить меня. Прилетел на неделю, а остался на четыре месяца. И мы работали над сценарием каждый день по вечерам и ночам, чтобы вернуть в него дух книги. Это была очень кропотливая работа. Потом он вернулся в Лондон, к сценаристу, передал ему все, что мы наработали вместе, и, конечно, сценарий уже получился совсем другой. Когда он ставил

Алексей Петренко и Ричард Харрис на съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Фото И.Гневашева

фильм, то практически невозможно было выйти из-под его контроля. Он все время говорил, рассказывал, все режиссерские указания он давал за несколько месяцев до съемок. Он вбивал это мне в голову заранее. А снимать начинал дней через десять после того, как понимал, что я уже полностью контролирую роль, и больше ничего не говорил. Просто давал мне работать, и все. Позволял жить в этой роли.

Евгений Цымбал. Скажите, а после этого фильма или после других вы не испытывали в своей жизни влияния роли, давления персонажа, которого играли? Может быть, совершали поступки, которые более свойственны вашему персонажу, нежели вам самому?

Ричард Харрис. Хороший вопрос. Ответ на него — это ответ на великую мистерию актерского дела. Например: Лоренс Оливье был не очень-то хорошим человеком. Он был ревнивым, желчным, мстительным. Когда играл Ричарда III, да и вообще роли, которые требовали этой отвратительности в герое, он был великолепен. Джон Гилгуд — один из самых обаятельных, добрых, милейших людей. Поэтому его лучшие роли в Шекспире — Гамлет, Ромео и все положительные герои. Отрицательных он не мог играть. Не мог играть Ричарда III или, например, Меркуцио, но его Ромео великолепен. Оливье был ужасным Ромео, но потрясающим Меркуцио. Если вспомнить карьеру Марлона Брандо, первые его пять ролей — в фильме «Мужчины» Фреда Циннемана, Стэнли Ковальский в «Трамвае «Желание», Сапата в «Вива Сапата!», работы в фильмах «В порту» и «Дикарь», — он всегда играл человека сильного, но какого-то неуправляемого. Такого, которому нельзя доверять. Всегда было такое ощущение. И он это качество великолепно играл. Потому что это было в нем самом. Но он совершенно не способен играть комедию, потому что в нем нет чувства юмора, он никогда не сыграл хорошо положительного героя, героя-любовника. Так что есть какая-то стихия в нас, актерах, которую мы либо видим в исполняемой роли, либо подсознательно привносим в эту роль. Конечно, и персонажи влияют на нас. Мы изменяемся под их влиянием. Я был таким, а становлюсь другим... Ничего подобного тому, что я сейчас играю у Никиты, я не играл никогда. Мой персонаж — сумасшедший трагикомик-экстраверт. Большой неповзрослевший ребенок. И я себя немного чувствую ребенком. У меня ничего похожего не было. Никогда в жизни. Я всегда играл замкнутых, серьезных, темных людей. И поэтому я получаю здесь такое удовольствие. Для меня это удивительное обнаружение каких-то совершенно новых качеств в себе.

Евгений Цымбал. Для меня как режиссера очень много значит лицо актера. Я всматриваюсь в него, и оно как бы рассказывает мне и об актере, которого я совсем не знаю, и о персонаже, которого он будет играть. Оно рассказывает, каким будет этот персонаж. И для меня это является решающим.

Ричард Харрис *(обращаясь к своему секретарю)*. Ива! Скажи, что я тебе говорил о лицах?

Мы работаем вместе уже на трех-четырех фильмах и несколько раз говорили о лицах. Буквально две-три недели назад я смотрел свои фотографии из «Сибирского цирюльника» и заметил: мое лицо меняется! Хотя я очень не люблю грим и практически не применяю его, мое лицо — лицо Ричарда Харриса — по каким-то странным законам и причинам меняется в каждой роли, с каждым героем. Вот это мое лицо — оно принадлежит Маккрэкену сейчас в большей степени, чем Ричарду Харрису. И оно не имеет ничего общего с моим лицом из моего предыдущего фильма «Горбун собора Парижской Богоматери». Вы бы меня не узнали! А лицо горбуна ничем не похоже на лицо, которое до этого было в фильме «Смилла чует снег». Совершенно разные люди, разные характеры, и у меня абсолютно разные лица. Поразительно! Что-то происходит! Начинаешь думать, входишь в роль, и лицо меняется. Это уже не совсем я. Совсем не я. Совершенно не я. Смотрю на фотографии и понимаю — нет, это не я. Я не узнаю этого человека.

Евгений Цымбал. И как вы себя чувствуете при этом?

Ричард Харрис. Я, конечно, думаю о роли, о персонажах, которых я играю, но потом... Не знаю... Не могу объяснить... как будто кто-то входит в меня, живет, говорит, поет, а потом уходит.

Евгений Цымбал. У нас актеры говорят, что они Божьи люди. Что Бог помогает им прожить много жизней за одну жизнь.

Ричард Харрис. Не знаю. На это ничего не могу сказать. Да и Бог ли? Почти все актеры, которых я знаю, — полные идиоты. Идиоты.

Евгений Цымбал. Может быть, не все?

Ричард Харрис. Не знаю. На этой картине мне очень нравится Петренко. Подход к актерскому мастерству в России совершенно иной. Он прекрасный актер. Когда он приходит в генеральской одежде, он настоящий генерал, а когда одет в свое, похож на плотника. На человека, который работает с деревом, от которого пахнет стружкой. Он любит свою работу и материал, с которым имеет дело. Он может быть кем угодно, и ты поверишь ему. У него поразительное чувство реальности. Западный актер в нормальной жизни вырядится в роскошные костюмы, будет выпендриваться, изображать из себя что-то несусветное, и все равно ему не веришь. Совершенно разные миры. Когда Петренко на площадке, я вижу, что он один из лучших актеров России, а за площадкой он естествен, прост. И это великолепно. Голливудский актер, прежде чем войти в дверь, надувается, как павлин, изображая из себя важную персону, как бы кричит самому себе: «Сейчас войдет звезда!» — и только потом входит. Он или она представляют самого себя всегда в свете софитов. «Я такой! Я сякой!! Я разэтакий!!! Я звезда!!!» Идиоты. Не признаю ничего этого. Чем бегать смотреть в этот долбаный монитор, как я выгляжу в каждом дубле, лучше смотреть в глаза людям, которые тебя окружают. Тогда больше поймешь и про себя, и про то, как ты играешь.

Евгений Цымбал. А вы знаете, какая у Петренко первая профессия?

Ричард Харрис. Какая?

Евгений Цымбал. Он был кузнецом. И его отец был кузнецом. И, по-моему, даже дед.

Ричард Харрис. Господи! Вот в чем дело. Он еще не потерял свои корни! Мне кажется, он и сегодня мог бы поднять на плечи лошадь. Великолепный актер!

Евгений Цымбал. Вы сказали, что ваш следующий фильм будет в Австралии. Расскажите немного об этом.

Ричард Харрис. Это очень интересный проект. Сценарий очень сложный. Странный сценарий. Об удивительном человеке — Перси Грейнджере, австралийском пианисте, его жизни и творчестве. Он был одним из величайших пианистов мира. При этом ненавидел рояль и всегда хотел быть композитором. Великий музыкант, но о нем не так уж много знают. За исключением специалистов по классической музыке. И я буду его играть. Он глубоко изучал народную музыку — кельтскую, ирландскую, шотландскую, английскую, австралийскую. И на основе этой музыки писал гигантские симфонии со своими необычными образами и гармониями. Он был абсолютно сумасшедшим. Невероятный был человек. Мазохист. Настоящий мазохист. Он прокалывал себе соски, поджигал свои половые органы, причинял себе боль, чтобы писать музыку. Ощущение боли стимулировало и вдохновляло его. При этом он фотографировал себя и сам сказал миру: «Я странный человек — я люблю боль. Я создаю через боль». Бывает и такое. Он избивал себя и снимал, как это делает. На свои деньги он выстроил музей в Мельбурне и там выставил все эти фотографии. У него в молодости был роман с матерью — он спал со своей матерью! Черт возьми, просто невероятный был тип. И очень хороший сценарий. Там будет три времени — я играю героя в старости, еще будет мальчик, который сыграет его в детстве, и молодой актер, который будет играть его зрелость. Мне предстоит в основном рассказывать — старик Перси Грейнджер будет вспоминать всю свою историю. И мы будем видеть эти его воспоминания. Хочу, чтобы мир узнал о нем. Дай Бог, чтобы у меня хватило сил сыграть, но после «Сибирского цирюльника» надо отдохнуть. Месяца два-три. Потому что это была очень тяжелая картина. Если бы мы начинали фильм в Австралии через две недели, я бы просто отказался.

Евгений Цымбал.. Последние два вопроса: что вы думаете о Питере Гринуэе, который сейчас является одним из самых популярных английских режиссеров в Москве?

Ричард Харрис. В Англии у него не так много поклонников, но есть совершенно ненормальный культ этого режиссера. Он не популярный — он культовый.

Евгений Цымбал. То же самое и в России.

Ричард Харрис. Число его поклонников невелико, но авторитет в узком художественном кругу непререкаем. С ним носятся. Некоторые считают его гением. Но в узком кругу, и поэтому этот культ маленький.

Евгений Цымбал. Вы несколько раз упомянули Джима Шеридана, но о нем вы пока еще ничего не рассказали.

Ричард Харрис. Шеридан великолепно обращается с актерами. Очень умно, точно и умело. Он прекрасно их чувствует, обнаруживает такие тонкие нюансы актерской работы... Но плоховато знаком с камерой. Он не всегда представляет ее возможности. Не знает, насколько выразительно может быть движение камеры, как много можно сказать с ее помощью. Если не знаешь камеру, как, например, ее знает Никита Михалков, не сможешь быть настоящим художником. Не сможешь быть масштабным режиссером, потому что не сумеешь так хорошо и точно говорить на киноязыке... Шеридан также не очень хорошо конструирует сценарий. Ему трудно следить за сценарием и строить драматургию. У него все затянуто. Но он берет другим — работой с актером. Его лучший фильм — «Поле». «Моя левая нога» — примечательная картина, но только благодаря Дэниелу Дэй-Льюису. Если рассматривать фильм в целом, то он плохо выстроен, неважно снят, вяло смонтирован, затянут, и из-за этого очень проигрывает. И то, что его фильм был в семи оскаровских номинациях, — просто голливудская фигня. Блажь. Но также неправда и то, что Шеридан якобы продался Голливуду. Неправда, на самом деле. Он сам написал сценарий и уже потом туда всякого голливудского дерьма напустил. Чтобы иметь возможность сделать этот фильм. Конечно, не было уже там такой жизненной правды. Но вообще он очень талантлив. Ему бы камеру узнать получше. Я вот смотрю на Пашу Лебешева — у них с Никитой, в общем, хорошие отношения, хотя, конечно, всякое бывает. Но в работе Паша совершенно точно и четко выполняет Никитины пожелания. И доводит их до настоящего блеска. У Шеридана нет такого чувства камеры, нет такого знания. А с актерами он великолепен. Но в остальном не так совершенен. И это не дает раскрыться его таланту. Вот и все.

29 апреля, 8 мая 1997 года

Перевод с английского
Владимира Феркельмана

Р Е П Е Р Т У А Р

«Время танцора».
Катя — Ч.Хаматова,
Андрей — А.Егоров

Л.МАСЛОВА

Шесть сюжетов в поисках смысла

Как всякое масштабное произведение, имеющее целью не только рассказать конкретную историю из чьей-то жизни, но и создать универсальную жизненную модель, фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Время танцора» расположен на территории нескольких жанров и оперирует несколькими сюжетами. По замыслу авторов, эти сюжеты если и не исчерпывают все многообразие реальной жизни, то, по крайней мере, затрагивают все самое сущностное, из чего складывается жизненный опыт любого современного человека. Стремление к глобальному, обусловливающее полижанровость и полисюжетность его фильмов, Абдрашитов обнаруживает уже давно, постепенно эволюционируя от социальных обобщений к экзистенциальным. Однако начиная с предпоследней картины — «Пьеса для пассажира» — «экзистенциальная» режиссура теряет контакт с конкретной драматургией сценария, и количество конкретных вопросов по поводу происходящего на экране растет прямо пропорционально количеству глобальных, сущностных вопросов, которые стремится поставить фильм. В переплетениях сюжетных линий и в сложных взаимодействиях множества персонажей уже не прочитывается ясная идея — фильм превращается в подробную эвристическую анкету, предлагающую увлекательный процесс поиска смысла без гарантии результата. Система вопросов охватывает и самый низкий, фабульный уровень («Почему один персонаж появился, а другой исчез?»), и психологический («Почему герой поступил так, а не иначе?»), и идеологический («Что означает та или иная фраза?» или «Что символизирует тот или иной персонаж?»), и уровень замысла в целом («Что авторы хотели сказать своим фильмом?»).

Как в «Пьесе для пассажира», так и во «Времени танцора» деконструкция линейного повествования сопровождается элементами театрализации — в «Пьесе...» это еще можно было истолковать как условный стилистический прием, определяющий картину в целом, однако в новом фильме сбои и разрывы условного кода трудно рационализировать. Персонажи, которые говорят и двигаются, как на сцене, порой нечаянно выдают свое знание о том, что есть другие способы существования и другие пласты реальности, кроме обжитого ими пространства театрализованного

«Время танцора»
Автор сценария **А.Миндадзе**
Режиссер **В.Абдрашитов**
Оператор **Ю.Невский при участии А.Сусекова**
Художники **А.Толкачев, В.Ермаков**
Композитор **В.Лебедев**
Звукорежиссер **Л.Тереховская**
В ролях: **А.Егоров, Ю.Степанов, С.Гармаш, З.Кипшидзе, Ч.Хаматова, В.Воронкова, С.Копылова, Н.Лоскутова, С.Никоненко и другие**
Госкино РФ, «АРК-фильм», «Мосфильм»
1997

действия. Вероятно, поэтому «Время танцора» по сравнению с абсолютно холодной «Пьесой...» кажется более эмоциональным. Едва ли следует считать это заслугой режиссера: случайные «соскальзывания» в чувственное, человеческое, непосредственно переживаемое неспособно одушевить громоздкую киноконструкцию, покоящуюся — при всей своей необъяснимости и иррациональности — на умозрительно-символическом фундаменте.

Вместе с тем, на содержательном уровне мысль о том, что стихийное течение жизни в конечном итоге мудрее самых мудрых философских построений, является существенной частью абдрашитовского замысла. Для финального торжества свободной человеческой воли, упраздняющей рассудочные схемы, необходимо сначала эти схемы соорудить, создать систему представлений, которая в конце концов обнаружит свою несостоятельность и отступит под натиском витальной энергии. Поэтому каждый из шести сквозных сюжетов фильма служит своеобразным «фильтром», чья задача — уловить смысл, организовать и упорядочить тот или иной фрагмент реальности, как бы совершенно хаотически раскинувшейся перед зрителем. Сами по себе эти фильтры — «ловушки смысла» (скажем, сюжеты семьи, войны, любви, дружбы, танца, корысти) — действительно способны составить полноценный структурированный универсум, многослойное психологическое, эстетическое и идеологическое пространство фильма. Но, к сожалению, расставлены они так невпопад, что забрезжившая было мысль ускользает, неопознанная, в хаосе сюжетных перипетий.

Семья

Сценарий Александра Миндадзе «Время танцора» начинается словами: «К Валерию Белошейкину приехала семья». Фильм начинается длинным планом остановившегося поезда. Поезда, кочующего у Абдрашитова из картины в картину с таким грузом смыслов, что он уже не может быть просто поездом, который просто привез чью-то семью — для этого нужен какой-то остраняющий жест. Камера движется, словно уткнувшись в зеленую обшивку вагона, а дойдя до подножки, с которой спускаются два мальчика навстречу отцу, меняет направление и устремляется за ними, пользуясь возможностью отвлечь внимание от поезда-символа, чей знаковый потенциал здесь не требуется. Поезд превращается в зеленый фон, на котором один из троих героев встречает свою семью — детей, жену и тестя. В момент крепких, после долгой разлуки, объятий и полушутливого-полусерьезного разговора о супружеской верности еще трудно предположить, как скоро семья тоже превратится в фон, отойдет на периферию повествования, утянув за собой и Валеру — одного из троих героев, казавшегося поначалу если не главным, то весьма существенным персонажем.

То, что дети за весь фильм не произносят ни слова, — допущение вполне понятное, особенно в рамках театральной стилистики. То, что тестю (С.Никоненко) отпущено всего несколько ударных реплик, которые актер делает настолько емкими, что становится ясен характер персонажа, с натяжкой, но объяснимо: этот старичок является как бы посредником между авторами и персонажами и постоянно демонстрирует некое знание, недоступное героям. Его загадочное исчезновение из фильма, которое похоже на смерть, но завуалировано двусмысленностью и недоговоренностью, можно истолковать как самоустранение авторской инстанции: автор, как ему кажется, уже сделал свое дело, приведя в движение все причинно-следственные механизмы, и за происходящее дальше ответственности не несет. Фильм втихомолку распадается на две части, и вторая в целом менее театральна, более интенсивна и убедительна. Когда автор отворачивается, экранная реальность как бы перестает играть самое себя и пытается «жить» по своим законам.

Но пока автор в силе, он безгранично пользуется правом казнить или миловать персонажей. Так, в судьбе семьи Белошейкиных больше всего смущает то, как резко и беспричинно обрывается внятная и многообещающая партия Валериной жены Ларисы (С.Копылова). Тем самым обнаруживается неустойчивость семейного мотива, который на самом деле мог стать одним из смысловых центров тяжести. У двух Валериных друзей только воспоминания о семейной жизни, и на протяжении всего фильма они не оставляют попыток заново построить семейный очаг. Но сама по себе эта тема оказывается слишком скромной и небро-

ской в сравнении с множеством увлекательных событий, переполняющих картину. Фактически сюжет семьи выполняет «подсобную» функцию: от него можно оттолкнуться, раскручивая остальные нити, а потом необходимость в нем отпадет сама собой.

Война

Сюжет войны вводится в картину без промедления, но и без суеты, со сдержанностью и твердостью как самый серьезный и трагический мотив. Семья Белошейкиных на пути от поезда к автобусу встречает троих в маскировочной форме — они проходят мимо уверенным, можно сказать, хозяйским шагом. В следующее мгновение взгляд камеры, сопровождающей Белошейкиных, уходит в сторону тем же плавным отвлекающим маневром фокусника, как в сцене у поезда, и скользит по толпе кавказцев в темной одежде, сиротливо и неприкаянно сидящих на вокзале. Потом такая же толпа обступает автобус, за рулем которого Валерин друг Федор (С.Гармаш), но Валера встает в дверях и бесцеремонно, опять-таки по-хозяйски, загораживает вход. Так между прочим, без особого напряжения, но оппозиция уже задана: «оккупанты — местные жители». Эта тема временно смолкнет, отступит на второй план, однако подспудные напоминания и намеки не дадут потерять ее из виду, пока ближе к финалу она не зазвучит в полную силу.

Проход Ларисы по комнатам брошенного хозяевами дома, где теперь она — хозяйка, осмотр «трофеев», начиная от кастрюль на кухне и заканчивая коллекцией значков в детской; недвусмысленный разговор Валеры и Федора с официантом, воевавшим против них и не забывшим вражды («Наши дети все равно опять встретятся, как мы»), — эти знаки бывшей в прошлом и возможной в будущем войны должны по идее служить связности повествования, подготавливая кульминацию темы в последней трети фильма. Однако они производят и побочный эффект, мешая в полной мере симпатизировать двоим воевавшим героям, несмотря на то, что сюжет войны и оккупации (если называть вещи своими именами) не носит никакой этической окраски и не провоцирует на моральные оценки — такова жизнь.

Тема войны приобретает оттенок триллера, сплетаясь с сюжетом таинственного убийства, свидетелем которого стал третий герой — Андрей (А.Егоров), танцор казачьего ансамбля. Этот сюжет, существующий фактически только на словах, в пересказе Андрея, ставит его в особое положение. Для двоих война уже кончилась, для третьего, не успевшего на войну, она только начинается. Выбранный авторами способ как-то выделить заглавного персонажа несколько экстенсивен: вместо того чтобы снабдить его индивидуальными психологическими характеристиками, для него специально придумывают «особенное» сюжетное ответвление, запутывающее и отягощающее восприятие. Вот тут-то и вступает в действие поезд как излюбленный абдрашитовский символ: проходя мимо поезда, стоящего на перроне, в окне вагона-ресторана Андрей замечает убийцу, найти которого он давно считает своим долгом. В результате их бурного объяснения злодей оказывается убит весьма таинственным образом, если для создания эффекта таинственности достаточно нарушить законы физики и здравого смысла.

В фильме убивают двоих, и обоих — выстрелом в голову. И в том и в другом случае пулевое отверстие показано достаточно отчетливо, чтобы возник закономерный вопрос: откуда прилетела пуля, если пули все-таки летают по прямой? Что касается убийства в вагоне, то пуля могла прилететь только через дверь или через окно. Если через окно, то оно должно было разбиться, но после выстрела, а не до него, если через дверь — рана должна быть расположена несколько иначе. Конечно, «Время танцора» не детектив, и суть совсем не в том, кто, в кого и откуда выстрелил, а в фатальной предопределенности: пуля неизбежно найдет того, кого она должна найти, и если надо, то и пугач стреляет. В сценарии это чудо просто констатируется: «Быть такого не могло, но было». На бумаге предоставлена свобода фантазии читателя и постановщика, однако на экране констатация неочевидного чуда не убеждает. Поезд, в котором невероятный мертвец отправляется в свой бессмысленный путь, становится символом не только относительности пространственных представлений и ненадежности чувственного восприятия, но и вообще абсурда, обмана, подмены и иллюзии.

«Время танцора». Андрей — А.Егоров

Сцена в вагоне-ресторане — как бы пародийная репетиция настоящей, серьезной кульминации и в то же время ее причина: если бы в вагоне-ресторане не убили Саида, потом не убили бы Федора. Здесь проявляется любовь Абдрашитова к композиционной упорядоченности, симметрии и рифмам. В обоих убийствах происходит симметричная подмена: Андрей остается в убеждении, что Саида убил он (на самом деле его застрелил Федор), а друг Саида — Темур думает, что он убил Андрея (а на самом деле Федора). Рифмуя легкомысленный «театрально-бутафорский» эпизод в поезде и поданную совсем в другом, трагическом ключе гибель Федора от руки бывшего хозяина дома, режиссер проявляет почти постмодернистскую смелость в расшатывании системы ценностей и девальвации эмоций.

Второе убийство так же неправдоподобно, как и первое, тем более что совершено в темноте практически слепым человеком, передвигающимся в основном на ощупь. Но оно кажется более реальным, вероятно, потому, что убийца — Темур — самый достоверный и реальный персонаж фильма. Играющий его Зураб Кипшидзе — единственный из актеров, кому удается произносить неестественный театральный текст как собственные, личные слова. В сущности, вся трагичность войны и изгнанничества, которую хотели донести авторы, сконцентрирована в одном Темуре. Эффект присутствия живого, настоящего человека усиливается тем, что индивидуально-психологические качества актера совпадают с мироощущением персонажа, и Кипшидзе вытягивает всю последнюю треть картины, по сути дела, в одиночку. Несмотря на недоверие авторов, придумавших его персонажу кроме ранения еще контузию и прогрессирующую слепоту и разбавивших неподдельный драматизм вымученной мелодраматической нотой.

Эпизод, когда Андрей великодушно отпускает пойманного Федором Темура, — потенциально один из тех переломных эпизодов, которые должны трогать до слез. Если бы сцена действительно получилась такой, можно было бы даже забыть о психологической недостоверности внезапного решения Андрея (во внешних мотивировках нет необходимости, когда актерская игра создает мотивировку внутреннюю). Но мужской разговор с глазу на глаз оказывается слишком долог, взрыв нечаянного благородства растекается приторными объяснениями, а главное — сравнение двоих участников сцены окончательно выявляет бесцветность и невыразительность исполнителя заглавной роли Андрея Егорова.

Мотив войны образует густой и очень неоднородный слой, в котором смешивается серьезное и ироничное, метафизика и быт, триллер и мелодрама, мнимость инсценировки и подлинность чувства. Этот мотив является самым емким

и влиятельным, так или иначе обусловливающим звучание других тем фильма. Соответственно, заданная военным сюжетом игра на контрастах становится одним из главных авторских принципов, однако соблюсти в ней баланс режиссеру удается не всегда.

Любовь

Соперничать в динамичности с сюжетом войны во «Времени танцора» может только любовная линия. И если мотив войны претендует на то, чтобы загадать главную загадку, то мотив любви стремится вызвать наиболее сильные эмоции. Поначалу любовная история вполне традиционным образом вытекает из семейной: неспроста жена в первую же минуту как бы в шутку допрашивала Валеру, хорошо ли он себя вел, — за время разлуки с мужем у нее появилась соперница. Лариса проявляет чудеса интуиции, моментально догадываясь о том, что трудно предположить стороннему наблюдателю: у ее мужа роман с юной красавицей Катей (Ч.Хаматова), которая могла выбрать любого, а выбрала Валеру, прямо скажем, не записного красавца. Его играет актер Юрий Степанов, чье фактурное несоответствие амплуа романтического героя могло стать удачной находкой, если бы тема его взаимоотношений с Катей звучала легко и иронично. Однако в настоящей, нешуточной мелодраматичности они не уступают судьбе еще одной пары — Темура и его жены Тамары, чья любовь складывается трагично не по их вине. Война, разрушившая счастье Темура и Тамары, для Валеры и Кати стала, наоборот, косвенным «катализатором» отношений — они познакомились в больнице, где медсестра Катя поставила раненого Валеру на ноги. Таким образом Абдрашитов пытается выстроить некую диалектику сложной и неоднозначной жизни (кому-то война ломает судьбу, а кто-то, благодаря ей, находит друг друга), а заодно и дать психологическое обоснование Катиной привязанности к Валере: жалость и сострадание.

Жалость как чисто русский эквивалент любви — контрастное дополнение Катиного имиджа, этакой местной Кармен, которая никому не принадлежит и сама выбирает, кого ей любить. Попытка за счет сочетания несочетаемого сделать этот женский образ более теплым и соответствующим национальной культурной традиции не дает желаемой психологической глубины. Чулпан Хаматова, безусловно, очень одаренная актриса, но она еще не так опытна, чтобы преодолеть навязанную ей манеру задорной декламации, сглаживающей все оттенки эмоций. Хаматова и Степанов, честно и искренне проговаривающие традиционные любовные клише, выглядят именно актерами, репетирующими сцену: не может быть, чтобы этих двоих что-то связывало, сейчас опустится занавес, и они разойдутся, он — к своей всамделишной жене, она — к тому, кто увезет ее из этой нарочитой мелодрамы. Катя действительно уходит к Андрею-танцору, который опять оказывается в особом положении: для его друга любовь кончилась, для него самого — только начинается.

Один роман не просто перетекает в другой — любовная линия делает большую петлю, проходя окольными путями по периферии военной темы и возвращаясь в финале мажорным аккордом. Андрей нечаянно становится третьим лишним между Темуром и Тамарой, встретив ее где-то в окрестностях города и введя в дом, где живет Сергей, как свою будущую жену. Он не знает и не догадывается, что Тамара пошла на это, чтобы попасть в свой дом.

Импульс к столь значительному сюжетному «скачку» тоже должен быть очень значительным — таким импульсом служит в высшей степени рискованная сцена изнасилования Кати Валерой, не желающим смириться с ее уходом. Если у кого-то и были проблески симпатии к герою Степанова, после этого эпизода от них не остается и следа. В подобных сценах неизбежно присутствует привкус натурализма, и на этот раз невозмутимо флегматичная камера Юрия Невского, близоруко всматриваясь в разгоряченные красные лица, подчеркивает органичность актера в заданной ситуации домогательства любви. Тем не менее, режиссер продолжает нагнетать эмоции. Мало того что Андрей, наткнувшись на парочку и смертельно обидевшись, бросается прочь. Но кроме того, Катя, только что пережив оскорбление, сразу должна проявить сострадание, потому что у Валеры опять отнялись ноги и ей приходится, как и раньше, когда она была медсестрой,

прыгать по его спине, массируя позвоночник. Эта попытка повысить эмоциональный градус еще и еще, когда, казалось бы, предел переживаний уже достигнут, оборачивается срывом: хрупкий любовный треугольник ломается, едва начав приобретать психологическую индивидуальность. А даже такой схематичный треугольник — это все-таки хоть какая-то коллизия, конфликт, система отношений, самостоятельное и жизнеспособное драматургическое образование. В картине с обилием разных и не всегда обретающих точки соприкосновения персонажей не следовало бы пренебрегать ни одной возможностью наладить прочный долгоиграющий контакт между тремя существенными фигурами. Однако только-только сложившаяся связь рушится ради сиюминутной эскалации быстро вспыхивающих и сгорающих эмоций.

Отчасти для поддержания эмоционального напряжения, отчасти для формальной упорядоченности сюжет дополняет любовная линия Федора и врача Ольги Павловны. Его визит в медпункт становится поводом и для волнующе неловких телесных соприкосновений врача и пациента, и для сомнительных «медицинских» шуток. Когда Федора убьют, Ольга (Н.Лоскутова) с остановившимся взглядом уйдет из дому в никуда — этим исчерпывается функция данного женского персонажа, впрочем, ничего особенного и не обещавшего (в отличие, например, от Валериной жены). Отнюдь не по собственной воле, а по явно прочитывающейся функциональной необходимости встречаются и вступают в некое подобие любовных отношений Андрей и жена Темура — это всего лишь предлог дать старт новому витку повествования после эмоционального обрыва всех сюжетных нитей. Благодаря тому же Кипшидзе здесь мог бы образоваться новый любовный треугольник, но действие уже зашло слишком далеко, и невозможно определить, что важнее для Темура — месть за Саида или ревность к сопернику.

Войну не отделить от любви в эпизодах, когда Тамара (В.Воронкова) и Темур выясняют отношения. Это те немногие моменты, в которых два основных мотива соединены ненасильственным путем. Правда, поступок Тамары, помешавшей бывшему мужу выстрелить в Андрея, закрыв его своим телом, — из того же утешительного разряда, что и благородство танцора, отпустившего Темура. Чтобы зрителю не было слишком горько от жестокости и несправедливости, которую порой позволяет себе прекрасная и мудрая жизнь, на экран проецируются «души прекрасные порывы».

Драматургический потенциал любовного сюжета оказывается неиспользованным как раз из-за чрезмерной порывистости, с какой воплощена эта тема. По Миндадзе и Абдрашитову, любовь — это не то, что по-настоящему сближает и связывает людей, заставляя их искать общий язык и изменяться в результате взаимного влияния. Любовь — это слепая сила, которая бросает людей друг к другу, потом так же резко разбрасывает в разные стороны, толкает на непредсказуемые поступки, вынуждает переживать изнурительные потрясения, ничего не давая взамен, в общем, действует так же разрушительно, как война. Такая интерпретация вполне уместна, коль скоро речь идет об экстремальной ситуации, когда смещаются привычные акценты. Однако нелишним в фильме было бы и некое конструктивное начало, объединяющее персонажей и обеспечивающее их взаимодействие — не спорадическое и случайное, а внутренне закономерное, осознанное ими самими и потому убедительное для взгляда извне.

Дружба

Вероятно, дружба трех товарищей виделась авторам как фактор прочности и устойчивости, как верный ориентир в изменчивом и стихийном экранном мире: можно расстаться с родиной или с женщиной, но надежное плечо друга всегда рядом. Изображая тройственный союз, трудно удержать его от распадения на пары, и главная задача драматурга сводится к тому, чтобы все стороны треугольника были по возможности равны. Во «Времени танцора» одна из сторон намечена пунктиром (отношения Валеры и Федора), зато вершиной треугольника становится заглавный герой, снова неявно, но последовательно выдвигаемый на первый план. Благодаря любовному сюжету, Андрей связан с Валерой, а благодаря военно-криминальному — с Федором. Танцор вроде бы снова получает преимущество и больше возможностей проявить себя, но преимущество мнимое, по-

скольку сюжет дружбы фактически лишен собственного содержания и довольно «паразитическим» образом подпитывается за счет смежных мотивов.

Тема войны реализуется в происшествиях и поступках, тема любви — в эмоциональных вспышках, тема дружбы представляет собой некий ритуал, имеющий много общего с танцем: хореографически распланированные перемещения трех героев в сюжетном пространстве фильма будто бы преследуют самодостаточную цель перебрать все возможные комбинации (Валера с Федором, Андрей с Федором, Андрей с Валерой). Разговоры друзей редко выходят за рамки обмена сведениями, необходимыми зрителю для ориентации в фабуле запутанного повествования. Для того чтобы свести в одной сцене всех троих, эффективным приемом дважды оказывается драка — в обоих случаях комическая. Сначала Андрей в темноте принимает Валеру за таинственного злоумышленника и бросается на него с кулаками. Потом танцор, по загадочным причинам отлученный от компании, инсценирует драку в ресторане с помощью коллег по ансамблю — так он проверяет Валеру и Федора, которые, поколебавшись, все же бросаются защищать его. Поскольку суть происшедшей ссоры неясна, то и следующее за ней примирение с объятиями трогает не больше, чем танцевальный номер казачьего ансамбля: внешняя экспрессия плохо маскирует привычно деловитое равнодушие партнеров друг к другу.

Оба эпизода с дракой, как, впрочем, и остальные редкие встречи главных героев, ощутимо демонстрируют, как тесно всем троим в одном кадре. По сути дела, у друзей нет общего предкамерного пространства. Не придумана ни одна мизансцена, в которой могли бы удобно расположиться все трое. Наверное, потому, что тогда пришлось бы решать следующую проблему: а что они будут делать все вместе и о чем им говорить? Вспоминается «Парад планет», где речь шла о семи героях, и тем не менее режиссеру удавалось так скомпоновать и смонтировать кадры, чтобы общение семерых протекало в едином русле, — видимо, это общение несло в себе для авторов существенный и глубокий смысл, в отличие от чисто информативных бесед трех товарищей во «Времени танцора».

Не совсем понятно, зачем Миндадзе и Абдрашитов трактуют тему дружбы в чересчур возвышенном ключе и что мешает им интерпретировать связь троих героев как просто приятельские отношения по стечению обстоятельств: жили люди в одном городе, потом воевали вместе, теперь стали соседями и поддерживают тесные контакты, в которых, однако, нет ничего фатального и метафизического. Такое «снижение» темы, перенесение ее на бытовой уровень и откровенное признание ее второстепенности ничуть не повредило бы ни любовному, ни военному сюжету, а наоборот, избавило бы от необходимости мучительно соединять троих, которым незачем соединяться. Соединяться так демонстративно, как это происходит в очередной «услаждающей» зрителя гуманистическим пафосом сцене, когда три друга, каждый со своей женщиной, стоят на берегу моря и поистине упиваются счастьем дружбы и радостью жизни.

Традиционные мелодрамы часто заканчиваются таким коллективным «позированием» на фоне пейзажа. Но в данном случае главные события еще впереди, и режиссер пытается усложнить «жанровую» мизансцену «авторской» ремаркой, вложенной в уста проверенного посредника — старичка тестя. «Дураки, какие же вы все дураки», — настойчиво повторяет персонаж Никоненко, который старается произнести эту фразу с максимальной неопределенностью, так, чтобы она не значила ничего и значила бы все, чтобы ее смысл уходил в необозримую бесконечность, как расстилающееся перед героями море. Здесь с нами как бы говорит непознаваемое и запредельное. Проблема не в том, может ли запредельное (трансцендентное) говорить человеческим голосом, а в том, насколько это оправданный прием в рамках театральной речевой стилистики, где важна не метафизическая, а физическая жизнь слова: кто его произносит, как оно звучит и что оно реально значит для физически осязаемых персонажей.

Танец

Вынесенная в заглавие фильма профессия (любимое занятие? образ жизни?) человека, которому, по мысли авторов, принадлежит время, тем самым перестает быть конкретным названием конкретного физического действия и претендует

на функции многоуровневой развернутой метафоры. Поскольку заглавный герой танцует не только в жизни, но и на сцене, то танец ассоциируется с двумя противоположными мотивами: во-первых, со стихийным чувственным проявлением жизненной энергии, а во-вторых, с представлением, имитацией, инсценировкой.

Любопытно, что в фильме, пытающемся перекрыть отвлеченной символикой самые обыденные вещи, не находится места для танца как самоценного искусства. Искусства, оперирующего абстрактными пластическими образами, чистым ритмом, чистым смыслом жеста, отделимыми от личности танцора, а также от сюжетных причин и привходящих обстоятельств. Режиссер не только не стремится показать танец красиво — он, похоже, вообще не воспринимает его как эстетический феномен, как некое целое, обладающее определенной формой. Даже выступление казачьего ансамбля — казалось бы, отрепетированное и упорядоченное сценическое действие — показано достаточно аморфно: камера успевает посмотреть на него и из зрительного зала, и из глубины сцены, и из-за кулис. В таком необоснованном чередовании точек зрения можно усмотреть намек на то, что сам человек, в сущности, является и зрителем, и исполнителем, и постановщиком танца под названием «жизнь». Чтобы последовательно проводить эту, в общем, плодотворную мысль, необходимо соблюдать множественность ракурсов и на других уровнях повествования — и в ракурсах (если не зрительных, то хотя бы умозрительных) действительно нет недостатка, только каждый из них обнаруживает одно и то же: пляску, от которой дрожат стекла и проваливаются полы, лихорадочно-экстатическое состояние, захватывающее и покидающее человека так же произвольно, как и любовь.

Едва сошедший с поезда Валерин тесть начинает приплясывать. Читай, сам воздух, сама окружающая атмосфера такова, что даже на исходе жизненных сил трудно удержаться от танца. Точно так же не может удержаться Лариса, которая поначалу испытывала дискомфорт в чужом жилище, но забылась и утешилась в охватившем ее с невероятной внезапностью танцевальном порыве. Иногда, по мере сюжетной надобности, режиссер пытается обуздать чувственную энергию танца и придать ей более камерный, интимно-эротический оттенок (как в танце Андрея с Тамарой ближе к финалу), но для этого нужно, чтобы хоть ненадолго воцарилось молчание и персонажи перестали энергично обсуждать свои дела. К тому же бодрая оптимистическая музыка Виктора Лебедева начисто лишена лиризма и проникновенности: запечатлевшая силу и напор эмоций, она не позволяет по-настоящему ощутить их вкус.

Более тонкая тема танца как игры и представления заявлена, но не раскрыта. Не задействовав ни форму, ни идею танца, не доверяя его ритмичности и театральности, режиссер целиком полагается на его чувственность, способную довести до экстаза публику. Но он не ставит себе сверхцели: чтобы мелко накрошенные ингредиенты фильма благодаря танцу-катализатору вступили бы в химическую реакцию и породили новое вещество.

Корысть

Тему корысти, прошивающую редкими стежками ткань картины, можно было бы и не выделять при анализе в самостоятельный сюжет. Однако эта линия показательна как иллюстрация режиссерского отношения к «нормальным», осязаемым и где-то даже примитивным мотивировкам человеческого поведения. Персонажи Абдрашитова чаще руководствуются несколько отвлеченными мотивами, не лежащими на поверхности сознания. Корысть же — качество, которому трудно придать избыточную философскую значимость.

Во «Времени танцора» эта тема обращает на себя внимание именно своей первоначальной простотой и естественностью: один из героев, Валера, представлен как корыстный и скупой богач, который наживается, пользуясь благоприятной ситуацией. Это не слишком лестная характеристика, однако благодаря ей Валера выглядит по-человечески понятным. Правда, режиссер прилагает усилия, чтобы и корысть обросла метафизикой. Эпизод, когда Лариса достает из чужого шкафа чужое платье, блестящее, как новая монета, и, надев его, забывает о своем желании уехать обратно, — откровенная, игнорирующая правдоподобие

метафора «покупки». Валера покупает не только дома и вещи, но и людей — вводя эту мысль в самом начале, авторы заблаговременно заботятся о финале, когда Валера «купит» танцора, наняв его на работу в свой ресторан.

Правда, в сценарии финальный поворот отношений Валеры и Андрея не носит такого «коммерческого» характера — это скорее продолжение дружбы, окрепшей, когда из троих осталось только двое и старые обиды забыты (в том числе любовное соперничество). Однако режиссеру не нужно продолжение дружбы — хороший друг не заставил бы Андрея отплясывать перед жующей публикой, из которой кто-то снимает танцора видеокамерой, а самые бойкие фотографируются на его фоне, как будто это какая-то неодушевленная достопримечательность. Корысть, введенная в фильм как индивидуально психологическое качество, в конце трансформируется в безличную силу, враждебную дружбе и создающую между двумя героями насильственную связь (такого же рода связи являются темой других фильмов Абдрашитова — скажем, «Слуги» или «Пьесы для пассажира»). В новой картине режиссер не успевает углубиться в разработку этой проблемы, но успевает напомнить о своем излюбленном приеме: самыми загадочными должны представляться именно те самоочевидные движущие силы человеческого поведения, от которых обычно ждут объяснения многих загадок.

Тем не менее именно мотив корысти помогает прочитать единственный относительно прозрачный смысл фильма, сосредоточенный в образе заглавного героя. Если один из трех товарищей корыстен, а другой — бескорыстен, то третий, особенный, — как бы по ту сторону корысти и бескорыстия. Герой недвусмысленно уподобляется всаднику с папиросной пачки «Казбек», и для него, живущего в своем нарисованном картонном мире, деньги, скорее всего, тоже разновидность раскрашенной бумаги. Танцуя между столиками, Андрей «продается» впридачу ко всему своему «реквизиту» — к мундиру, шашке, пугачу, коню и бурке. Он, кажется, даже не догадывается, что стал товаром. Он не знает цены ничему, он никогда ни за что не платил, и само понятие платы (расплаты) ему незнакомо. Андрей танцует не за деньги, а просто потому, что ему танцуется. Его позвали — он танцует. Потом его позовет внезапно появившаяся Катя — и он оборвет танец и уедет с ней. Дело не в том, что Катя ему дороже танца, а любовь — дороже корысти. За него все время решает жизнь, а он даже не соотносит ее ни с какой шкалой ценностей, в которой что-то стоит больше, что-то меньше, — для него все едино. Не успел на войну — пристроился в ансамбль, не получилось с Катей — получится с Тамарой, нет пистолета — сойдет и пугач. «А, без разницы», — говорит Андрей Темуру, когда тот пытается объяснить некоторые нюансы их взаимоотношений. Какая разница, не смог Темур его убить или просто не получилось, — главное, что живой. Какая разница, кто в чьем доме живет, — главное, что живет.

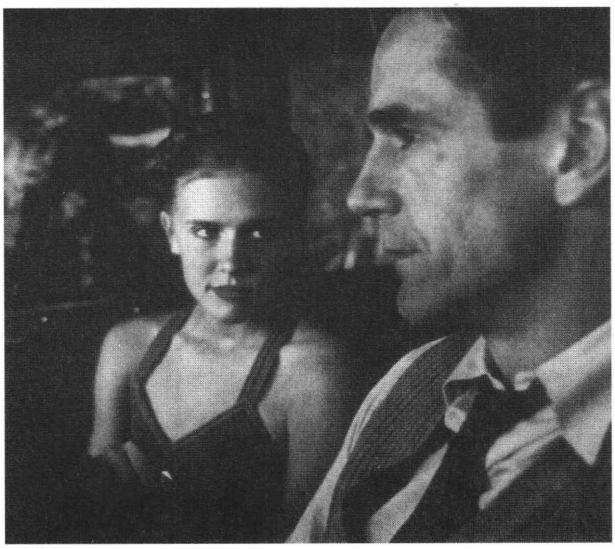
Абдрашитов снял фильм о времени, благоприятствующем человеку, которому все равно. Танцор — не тот циничный равнодушный, с чьего молчаливого согласия совершается зло. Он — наивный равнодушный, при чьем активном участии стирается граница между добром и злом. Авторский исходный посыл понятен и возражений не вызывает: в жизни этой границы действительно не существует, ее проводят люди, причем часто ошибаются, и от ошибки застрахован только тот, кто не судит и не оценивает вообще. Рождает неприятие не столько этическая неразборчивость героев, сколько эстетическая неразборчивость режиссуры и та неискренне жизнерадостная интонация, с которой утверждается поэтическое кредо. Стремление смешать все на экране (так же, как все смешивается в жизни), совместить иллюзию авторского невмешательства и условную театральность, иронию и пафос, эпичность и анекдотичность не оправдало себя, забуксовало где-то на полпути между идеологией и стилистикой и вылилось в сомнительный карнавал, где маски слишком безыскусны, а люди — слишком искусственны.

Фото предоставлены музеем «Мосфильма»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Скандал на сладкое

Сан-Себастьян-97



«Лолита» ***(Lolita)***
По роману В.Набокова «Лолита»
Автор сценария **Стивен Шифф**
Режиссер **Эдриан Лайн**
Оператор **Хоуард Атертон**
Композитор **Эннио Морриконе**
В ролях: **Джереми Айронс, Мелани Гриффит, Доминик Суэйн, Фрэнк Лангелла**
Pathé
США
1997

Что ни говорите, но хорошо продуманный ритуал способен структурировать событие даже более скромное, чем Международный кинофестиваль класса «А», состоявшийся в сорок пятый раз на испанском курорте Сан-Себастьян, что на берегу Бискайского залива. Когда на церемонии открытия появились мониторы с изображением прекрасного женского глаза, ушлая фестивальная публика с ходу поняла намек. Оставалось только ждать, замерев, когда по дивной красоты глазному яблоку полоснет бритва. Римейк хрестоматийного кадра из «Андалузского пса», ставший в прошлом году фестивальным постером и клипом, открывал конкурсные просмотры на протяжении всего фестиваля. И каждый вечер опасная бритва ударяла по нервам, будто в первый раз. Это было негуманно, но било в точку. Пережитый шок заставлял помнить об эстетических критериях не в метафизическом, а в грубо физиологическом смысле.

Концептуализм остроумно придуманного клипа оказался не только самоценным, но еще и избыточным. Сверхкрупный план правого глаза Анхелы Молина, знаменитой испанской актрисы, превратился в сильнодействующий остраняющий прием. И, вольно или невольно, обозначил дистанцию огромного размера между новым и старым кино. А обилие ретроспектив, обычное для нынешней фестивальной практики, выглядело попыткой, пусть и нечаянной, создать буферное пространство между кинематографическими эпохами, классической и постмодернистской. Публике это подарило возможность увидеть великие фильмы в ретроспективе Питера Богдановича и в роскошной коллекции

«Столь долгое отсутствие», где были собраны шедевры из многих стран мира, начиная с 30-х. «Столь странное отсутствие» в этом престижнейшем списке хотя бы одного фильма из бывшего СССР можно объяснить разве что растерянностью составителей, не сумевших или не захотевших решить элементарную геополитическую задачку: если с карты мира исчезла великая держава, означает ли это, что вместе с ней канул в Лету ее неслабый кинематограф?

Конфуза, однако, не заметил никто, кроме российских участников кинофестиваля, весьма немногочисленных, так как родное кино блистательно отсутствовало во всех сан-себастьянских программах, включая главный конкурс и конкурс дебютов, победители которого, между прочим, получают денежный приз, способный окупить затраты на производство низкобюджетного фильма. Новоиспеченный обладатель Приза жюри, удостоенный также специального упоминания жюри ФИПРЕССИ, ирландский режиссер Пэдди Бритнеч вложил в свою новую картину «Я шагнул вниз» деньги, полученные три года назад в Сан-Себастьяне за лучший дебют.

Тем не менее сокровища мировой синематеки, заполнившие фестивальные экраны, морально поддержали корпус кинокритиков, ибо молва полагает их хранителями раритетов, как ни стремно такое слышать архивистам. Так что слоган семинара ФИПРЕССИ «Не стреляйте в критика!», который проходил в рамках фестиваля, звучал на этом фоне чуть кокетливо.

Конкурсная программа втекала в общий фестивальный бассейн не самым мощным потоком. Ничего сенсационного в конкурсе не было. Кроме того разве, что соревнование выиграл живой классик Клод Шаброль, прибавивший к своей коллекции наград еще и «Золотую раковину» за свою пятидесятую картину «Ставки сделаны».

Панорама кинопроцесса, как он складывался на протяжении последнего календарного года, была обширной за счет огромной коллекции «Открытой зоны». Сан-Себастьян традиционно ставит акцент на европейском кино, Голливуд здесь представлен дозированно, но все-таки достаточно веско. В этом сезоне новые американские хиты подавались на сладкое — вне конкурса на конкурсном экране. То были комедия Пи Джея Хогана «Мой лучший друг женится» («Свадьба моего лучшего друга») с Джулией Робертс, очередной боевик Джона Ву «Без лица» (уже успевшие попасть в российский прокат) и одиозная «Лолита» Эдриана Лайна. 45-й фестиваль в Сан-Себастьяне устроил гонимой картине стоимостью в 60 миллионов баксов мировую премьеру.

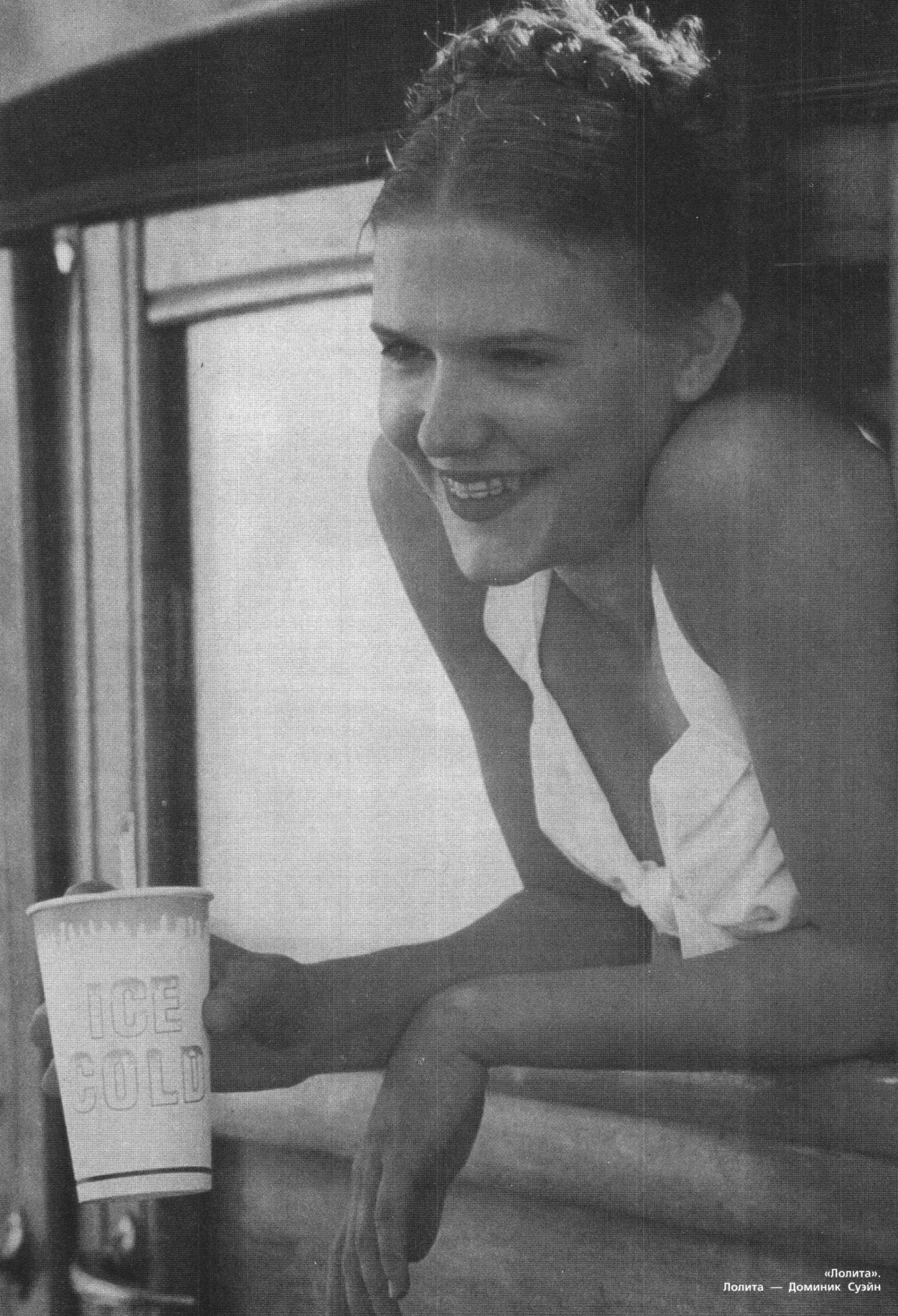
Как сказано у Набокова в «Даре», судьбе угодно выстраивать свой сюжет «в предчувствии нужд исследователя». Цитатка выплыла из памяти, когда, раскрыв наугад газету, поданную улыбчивой стюардессой, я тут же наткнулась на полполосную статью о мировой премьере «Лолиты» в Сан-Себастьяне. Именно оттуда я возвращалась, увозя с собой в качестве памятного сувенира ледяное молчание зала на просмотре «Лолиты» для прессы.

Статья в International Herald Tribune подробно описывала ситуацию с картиной, сложившуюся в Голливуде. Настолько скандальную, что на ее воспаленном фоне всего-то навсего холодный прием «Лолиты» в Сан-Себастьяне показался автору статьи возмутительным конформизмом. Мол, вся Америка на ушах стоит, дистрибьюторы бойкотируют «Лолиту», а погрязшей в грехе Европе хоть бы хны, в то время как педофилия и здесь цветет пышным цветом (автор посвящает отдельный абзац перечислению нашумевших в последние годы в Европе инцидентов сексуального домогательства детей).

Согласно правилам политкорректности в статье представлена и альтернативная точка зрения, выраженная, в частности, в процитированной реплике крупного испанского дистрибьютора, президента Sogepak Хосе Викунья: «И в Испании были скандалы (по поводу проката картины. — *Е.С.*), но это не позиция. Никому не нравится война, тем не менее сняты тысячи фильмов о войне. С этой точки зрения испанцы не моралисты».

Ладно бы речь шла только о морали. От моральных оценок автор переходит к эстетическим. Мол, первопричина скандала вовсе не в общественном ханжестве, достигшем в Америке масштабов, способных всерьез повлиять на коммерцию. Ссылаясь на американских прокатчиков, пожелавших остаться неизвестными, автор объявляет «Лолиту» просто-напросто плохим фильмом. «Я не вижу

«Лолита».
Гумберт Гумберт — Джереми Айронс



«Лолита».
Лолита — Доминик Суэйн

аудитории, которой могла бы быть интересна такая картина», — заявляет один из голливудских дистрибьюторов.

Его можно понять. Римейк «Лолиты» бесконечно далек от типового американского мейнстрима. Эдриан Лайн, не последний среди голливудских умельцев и королей «бокс-офиса» («Роковое влечение», «9 $^{1}/_{2}$ недель»), на сей раз предложил кино ручной выделки — европейское кино, сосредоточенное на внутренней задаче и забывшее про публику, требующую за свои деньги определенности моральных оценок. «Им нравится Гумберт Гумберт, но они не хотят, чтобы он им нравился. Они были бы гораздо счастливее, если бы могли его ненавидеть», — проницательно заметил сам Лайн, описывая реакцию американских зрителей на фильм.

Кого-то, может, и изумит подобный расклад, но только не нас. Мы слишком хорошо знаем, что значит для художника сделать кино против течения. Лично для меня это был безусловный повод посочувствовать гонимому художнику. «Мы с вами, мистер Лайн!» — сказала я мысленно перед началом просмотра. И не отреклась от своих слов, когда фильм кончился.

Он оказался совсем не так плох, как ожидалось. Мне-то просто понравился. Давно я не наблюдала в кино такого, прямо скажем, коленопреклоненного отношения к литературному оригиналу, что — в данном случае — означает вовсе не робость дебютанта, не по чину замахнувшегося на литературный шедевр, а опыт и ум мастера, отдающего себе полный отчет, с каким материалом он имеет дело. Проблема этой экранизации была не в пресловутой антиномии «дух — буква», а в том, чтобы найти пластический аналог изощренному Эзопову языку. Ведь в романе «про это» «об этом» нет ни одного прямого слова. О «свойствах страсти» рассказано между строк и между слов. Между тем влюбленный в «Лолиту» Лайн, подобно всем режиссерам в аналогичной ситуации, считает, что роман необычайно кинематографичен: «Читая, я представлял себе, где поставлю камеру... Я чувствовал, что могу начать съемку прямо сейчас».

Но скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Замысел картины созрел у Лайна аж семь лет назад, и тогда же он сумел заразить этой идеей известного продюсера Марио Кассара. Можно догадаться, что на того большое впечатление произвел не столько Набоков, сколько семь оскаровских номинаций лайновского «Рокового влечения». Писать сценарий был приглашен Стивен Шифф, в недавнем прошлом наш брат кинокритик, а ныне именитый журналист и эссеист, пишущий о политиках, артистах и режиссерах.

На пути новой (после кубриковской 1962 года) экранизации «проклятого шедевра» было много препятствий. Впрочем, почему «было»? Они есть и не кончились в тот момент, когда я пишу эти строки, уже зная, что картина куплена для проката в России.

«У Кубрика мало общего с романом и ничего общего — с папиным скриптом. Лайн понял папин роман, он взял в скобки педофилию героя», — говорил Дмитрий Набоков, сын писателя и консультант фильма, в интервью НТВ.

Картина начинается снятым будто сквозь неясное стекло навязчивым воспоминанием главного героя о детской трагической любви — о четырнадцатилетней Анабелле, внезапно погибшей в эпидемию тифа вскоре после того, как они с юным Гумбертом пригубили отраву поцелуя. Детская травма поломала сексуальную жизнь Гумберта Гумберта — респектабельный профессор филологии, красавец и любимец женщин, живет в аду преступных желаний, ненавидя себя, казнясь, но не в силах с собой сладить...

У Лайна все, как у Набокова. Кроме одной малости, из-за которой, видимо, сыр-бор и загорелся. Г.Г. играет замечательный Джереми Айронс (получивший в Сан-Себастьяне «золото» за «жизненный вклад»). Актер уникального благородства и аристократической стати. В его герое нет ни самодовольства, ни снобистской мизантропии литературного прототипа. Гумберт Гумберт Айронса — романтический пленник пагубной страсти, сгорающий в котле мучительной рефлексии. Бесконечный внутренний монолог, чувство вины и невозможность ее избыть — все оттенки этого комплекса актер доносит, что называется, конгениально. При том, что картина достаточно динамична, это по сути road movie — Лайн, вслед за Набоковым, «пустил в ход всю географию Соединенных Штатов», главным ее пространством становится гумбертовское подполье. Режиссер

задал актеру тему «фрустрации и разочарования». И предоставил полную свободу импровизации. Айронс начинает в мажоре и приходит к финалу опустошенным и сломленным. Между завязкой и развязкой, как между полюсами, натянуто минное поле повествования.

Набоковский герой тратит массу усилий, чтобы скрыть свою страсть от окружающих. В словесном описании это выглядит довольно противно. Айронс превращает стыдную тайну Г.Г. в непрерывное страдание, переводя в пластику состояние душевной пытки. Именно душевной. Физиологическая сторона дела представлена в фильме с безукоризненным вкусом и деликатностью. Думаю, что не только любители клубнички будут слегка разочарованы. Чтобы в экранной версии «Лолиты» не было ничего шокирующего? Да «Лолита» ли это! В картине всего лишь две сцены, которые можно счесть эротическими — по визуальным признакам. Но в них нет и намека на непристойность. Режиссер уходит от эротики в сторону чувственности с помощью фирменного приема. Камера идентифицируется с героем, становится его глазами. Эти глаза бесконечно и ненасытно ласкают Лолиту. Ло.Ли.Ту. Влюбленный взгляд умиляется царапине на коленке, чернильной кляксе на руке, металлической скобке, выравнивающей ее зубы... Дебютировавшая в роли Лолиты Доминик Суэйн, во время съемок еще не закончившая школу в родной Калифорнии, была выбрана из 2500 претенденток. Видимо, эта, тогда четырнадцатилетняя, отроковица показалась режиссеру самой «нимфетной». Наша Лена Проклова, начинавшая кинокарьеру примерно в таком же возрасте, была еще «нимфетнее». Пишу об этом только потому, что у Доминик Суэйн явное сходство с юной Прокловой, тот же женский тип. Только во время ее дебютов самиздатскую «Лолиту» у нас читали под одеялом.

Кроме одиозного сюжета есть, мне кажется, еще одна причина, работающая на непопулярность новой картины Эдриана Лайна в Америке. Громко о ней, насколько я знаю, никто не заявлял да и вряд ли заявит. Но подсознательно на американский истеблишмент не может не действовать антиамериканизм этого фильма. Скорей всего неосознанный — следствие увлеченности литературным оригиналом. Набоковский роман, описывающий Америку второй половины 40-х, послевоенную Америку, еще не ставшую вершительницей мировых судеб и не решившую даже проблему бедности, всегда считался антиамериканским. В том смысле, что писатель, ненавистник всякого мещанства, не жаловал и мещанство американское, особенно претившее ему своей претенциозностью. Представьте себе, что почти сорок лет спустя после выхода романа американский режиссер все это воплотил в живых и, вероятно, узнаваемых образах. За два года подготовительной работы вся романная топография была обнаружена в реальности и превратилась в восемьдесят съемочных объектов. Описанная русским гением Америка возродилась на экране, и ее довольно унылый образ, надо сказать, ни с какого бока не сопоставим с привычным нынешнему глазу глянцевым имиджем...

Можно пофантазировать, как отнесутся к экранизации набоковской «Лолиты» в сегодняшней неморалистской России. Общественное мнение по этому поводу вряд ли возникнет, если его созданием не займутся закулисные политики и профессиональные провокаторы. Появится несколько газетных откликов, скорее всего кислых. Поскольку ругать этот фильм стало хорошим тоном еще до его появления на экранах. К тому же на экране явлен вовсе не голливудский, а именно что русский эрос. Обращенный в пространство души, а не постели. Так что стать прокатным хитом на родине автора «Лолите» явно не светит.

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Взгляд со стороны

Локарно-97

«Зеркало» *(Ayneh)*
Автор сценария и режиссер **Джафар Панахи**
Оператор **Фарзад Джадат**
В ролях: **Мина Мохаммад Хани, Кадем Моджехи**
Rooz Film
Иран
1997

В год пятидесятилетия Локарнский фестиваль, как всегда, был синефильским. Особого упоминания среди многочисленных конкурсных и внеконкурсных программ заслуживает оригинальная и прекрасно составленная ретроспектива американского кино «50+1». Ведущие режиссеры современной Америки назвали свои самые любимые фильмы, и их выбор красноречиво проиллюстрировал господствующие сегодня среди высоких профессионалов художественные вкусы и пристрастия. Вот некоторые из представленных в ретроспективе пар — они дают пищу не только для специальных киноведческих штудий. Абель Феррара отметил фильм «Зелиг» Вуди Аллена, Вуди Аллен — «Холм» Сидни Люмета, Фрэнсис Коппола — «Одноглазые валеты» Марлона Брандо, Дэвид Линч — «Лолиту» Стэнли Кубрика, Джим Джармуш — «Они живут по ночам» Николаса Рея, Джон Ву — «Принесите мне голову Альфредо Гарсии» Сэма Пекинпа, Уильям Фридкин — «Тропы славы» Стэнли Кубрика, Йен Вонг — «В упор» Джона Бурмена, Гас Ван Сэнт — «Обыкновенные люди» Роберта Редфорда, Роберт Олтмен — «Миссис Паркер и порочный круг» Алена Рудольфа...

Юбилейного «Золотого леопарда» получил иранский фильм «Зеркало» Джафара Панахи, что по-своему символично, если учесть традиционную для Локарно ориентацию на Восток с явно выраженной иранской доминантой. О картине Панахи мы и рассказываем в этом номере.

Городская одиссея семилетней Мины (Мина Мохаммад Хани), которая, не дождавшись матери после школьных занятий, решает сама найти дорогу домой, не богата событиями. Девочка садится в нужный ей, но идущий в противоположном направлении автобус, доезжает до конечной остановки, пересаживается на какой-то другой маршрут, снова куда-то едет... По дороге она слушает обрывки взрослых разговоров, вырванных из контекста житейских историй (окружающий ее мир мы видим тоже в основном срезанным, на уровне ракурса детского взгляда), просит ей помочь, но в ответ получает либо невразумительные советы, либо равнодушное невнимание. По инерции ждешь, что вот-вот за следующим поворотом дороги появится простая участливая душа, возьмет девочку за руку и доставит по адресу. Однако на сей раз иранское кино не предлагает особой задушевности и тепла. Тем более нет в фильме «Зеркало» Джафара Панахи и сентиментальности, как нет и жесткости, и гротеска. Все снято словно по касательной, без нажима, почти под документ, явно «скрытой камерой». И, кроме нарастающего отчаяния в глазах героини, ничего другого здесь не происходит. Но этот камерный, фабульно-монотонный фильм лишь на первый взгляд так однозначен.

Обманчивая простота иранского «неореализма», игра, все более намеренная и хитросплетенная — на грани условности и реальности, — с каждым новым фильмом становится все очевиднее. При том, что по-прежнему вызывают особое зрительское доверие документальные съемки, органически переплавленные в игровом кино. Такая заведомая противоречивость — авторская установка на игру и искренность одновременно — определяет природу даже столь кинематографически негромкого фильма, как «Зеркало». И более того, в отличие от фильмов самого Аббаса Киаростами, учеником которого себя считает Джафар Панахи (он работал ассистентом режиссера на фильме «Сквозь оливы» в 1990 году, а в 1992 году посвятил ему свой первый фильм «Друг»), в «Зеркале» эта противоречивость не только ничем не камуфлируется, а, напротив, открыто обнажается.

В середине фильма Мина вдруг смотрит прямо в камеру и говорит — нам? режиссеру? — что отказывается дальше сниматься. То ли устала (это ее вторая работа в кино, перед этим она играла тоже главную роль в фильме Панахи «Белый шар», который получил в Канне «Золотую камеру» за лучший дебют), то ли ей разонравилось (ведь она уже знает, что ничего нового, кроме утомительных съемок, не предвидится), то ли так вжилась в образ, что всерьез испугалась сама оттого, что ее героиня потерялась... Но как бы там ни было, Мина (уже не по роли, а по жизни?) переодевается в свою одежду (куртку, кроссовки) и собирается домой. Уговоры помрежа не помогают, и режиссер решает снимать так, как есть: без ведома актрисы. Хотя вопрос — так ли это, то есть не очередной ли это обман — безусловно двоит восприятие второй части фильма, но авторы, в открытую признавшись в первом обмане («снимается кино») — обмане, обусловленном самой природой игрового кинематографа, с этого момента вправе рассчитывать на доверие даже самых искушенных зрителей.

Теперь уже камера, скрытая от Мины, но не от нас, следует за ней, снимая с помощью длиннофокусного объектива ее возвращение, ее поиски дороги, ведь она маленькая девочка и тоже, как и ее героиня, пути домой не знает. Но, в отличие от Мины-героини, Мина-актриса действует более решительно, вплоть до того, что, в конце концов отчаявшись узнать дорогу у прохожих, берет такси. Здесь камера девочку теряет (действительно ли теряет или это новый режиссерский обман? — снова вопрос без ответа). И снова вроде бы только что немного устоявшееся зрительское восприятие экранной реальности начинает дрожать и дробиться, как отражение в треснувшем зеркале, и так до финала — не успевает успокоиться. В последних кадрах фильма мы видим, как помощник режиссера звонит в дверь дома Мины. Она выходит и, видимо, снова отказывается играть в фильме, а оператор с камерой на расстоянии снимает их разговор. При этом вдруг особенно отчетливо понимаешь, что есть еще и вторая камера, нам невидимая, которая все это фиксирует со стороны.

В результате от первого впечатления, которое рождалось в начале фильма, не остается и следа — страх и одиночество в этом равнодушном асфальтово-бетонно-железно-транспортно-многолюдном мире маленькой, невероятно нежной, тихой и, видимо, по исламским понятиям, вполне стыдливой девочки оборачиваются рассудительно трезвой целенаправленностью явно европеизированного — разумеется, по тем же исламским меркам — ребенка, уже победителя, а не жертвы обстоятельств. А «скрытая камера» становится не только открытой для зрителя, но в кон-

це и сама является уже объектом съемки. Вторая камера снимает первую, то есть взгляд со стороны как бы множится, и, словно в зеркальных анфиладных отражениях, у которых может и не быть конца, крупный план героини все отдаляется и отдаляется от нас, сначала сменяясь средним, когда камера следует за ней на расстоянии, потом совсем общим, так что мы с трудом различаем, Мина ли это стоит в дверях своего дома.

Казалось бы, чистый кинематографический эксперимент, когда молодой еще художник пробует свой инструмент в разных регистрах. Но, судя по всему, за этим кроется нечто большее. Ведь в Иране, где кинематограф считается национальным достоянием, где это предмет гордости буквально каждого (не случайно тема кино, которое режиссирует жизнь и замещает ее, стала такой важной для иранского кинематографа, к примеру, в фильмах знаменитого Мохсена Махмальбафа «Салам, синема», «Хлеб и цветок»), отказ Мины сниматься, пусть даже и искусно разыгранный, воспринимается как выбор, в том числе и безусловно авторский, в пользу жизни, а не искусства.

Киаростами как-то сказал: «Реальность превосходит кино». Несомненно, такая категоричная констатация свидетельствует не только о сущностном значении кинематографа в Иране, но и о важности самой этой дилеммы: реальность и кино, жизнь и искусство, «поэзия и правда». Можно сказать, что фильм «Зеркало» задан как прямая иллюстрация сказанного Киаростами.

В конце первой части фильма мы видим Мину, кажется, по-настоящему (а не по сценарному замыслу — иначе игру маленькой актрисы можно было бы признать воплощенным лукавством) испуганную одиночеством, пустотой, которую она вместе со своей героиней ощущает все сильнее и сильнее в окружающем ее многолюдстве. Панахи говорит, что его фильм вырос из эпизода, увиденного им в жизни. На скамейке сидит женщина, вокруг нее толпы спешащих людей, а она уставилась в пространство невидящим взглядом и только крепко прижимает к себе сумочку. Но, в отличие от этой женщины, по сути прототипа главной героини картины, у Мины-актрисы есть выбор: она может выйти из игры. Ведь для нее игра оказалась страшнее, чем жизнь. В фильме «Зеркало» игре, которая в наше время чуть ли не узаконенно предпочтительнее жизни, брошен вызов.

Но вызов этот никоим образом не агрессивный, не декларативный, он носит характер не манифестации, а личного выбора в случае Мины (Мины-актрисы) и в прямом конкретно персонифицированном смысле. Однако, даже несмотря на такую, казалось бы, определенную авторскую позицию, закравшиеся во время фильма сомнения не оставляют и после просмотра: а не подстроено ли все это еще в сценарии; не разыграно ли лихо виртуозной актрисой (играет ли она только роль своей героини, или со второй половины картины играет саму себя); не обман ли это режиссера, уверяющего нас в документальности второй части фильма? И заключительная точка на самом деле не становится окончательной. А скрытая камера в финале снимает ту, которая весь фильм для нас была невидима и, в свою очередь, тоже была скрытой камерой, и теперь ее взгляд со стороны намеренно обнаружен, дабы мы под конец могли посмотреть и на нее со стороны. Взгляд со стороны на взгляд со стороны, весь фильм внимательно отслеживающий взгляд со стороны маленькой героини на окружающую ее жизнь...

Так, может быть, перед нами дурная бесконечность отражений или, вернее, зеркальная анфилада отражений реальности, в которой изображение истаивает по мере увеличения его повтора? Или своеобразная кинематографическая лента Мёбиуса, где реальность переходит в условность, игровое кино — в документальное практически без швов и без начала и конца? И если это так, то формула Киаростами не только не определяет авторский замысел, а активно противоречит ему.

Такое двойственное, тройственное... восприятие фильма, может быть, и не входило в режиссерские намерения, но повод к подобному прочтению он безусловно дает. И в данном случае нет ничего удивительного в том, что столь изобразительно скромный и камерный фильм Джафара Панахи получил в Локарно «Золотого леопарда». Видимо, когда из сердцевины ориенталистского материала вырастает звучание, соотносимое с последними веяниями времени, для европейского сознания это кажется особенно ценным.

Судя по всему, нечто похожее было и в случае награждения в Канне «Золотой пальмовой ветвью» фильма Аббаса Киаростами «Вкус черешни», на просмотрах которого в Локарно зал вставал. Можно сказать, что этот фильм по постановке проб-

лемы уже совершенно прозападный. Драма героя, явно не социальная, а, скорее, интеллектуально-психологическая, в основе которой лежит искус самоубийства, инородна для традиционного исламского сознания. Чтобы картину разрешили показать на Каннском фестивале, режиссер был вынужден сделать к ней послесловие, из которого явствует, что все предыдущее действие фильма никакая не правда жизни, а простая киносъемка и герой, то есть актер, жив и здоров. В отличие от фильма «Зеркало», где подобный прием становится активно смыслообразующим, в фильме «Вкус черешни» по сути он ничего не меняет. Не случайно послесловие намеренно снято любительской видеокамерой, чтобы обозначить водораздел между собственно кино и тем, что называется «снимается кино». Но одно не переходит в другое, тем более не выдается за третье. Главное здесь не отношения жизни и искусства, а отношения жизни и смерти.

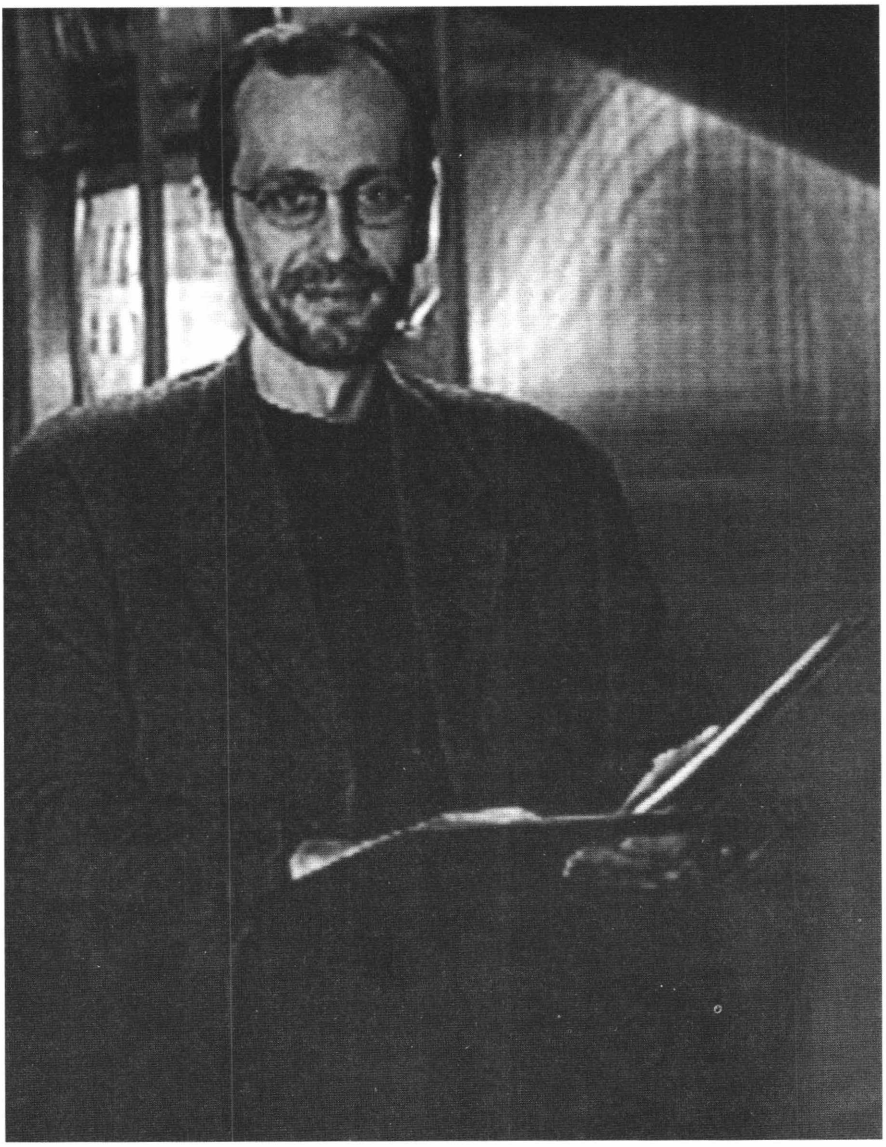
«Ты не весь болен, а хочешь убить себя всего», — говорит старик чучельник герою и рассказывает, что в юности тоже хотел покончить с собой, но, забравшись на дерево, чтобы закинуть петлю, увидел перед собой ягоды черешни, и полнота и сочность их вкуса вернули утраченный смысл жизни. Но герой, видимо, уже перешел некую черту — ему некуда вернуться, у него нет корней, нет ориентиров. Только сиротство и неприкаянность. И неотвратимый ужас в глазах, с которым он следит за тем, как экскаватор насыпает гору гравия, будто погребальный холм. И даже пространство, по которому петляет машина героя, словно утеряло географию, привычную размеченность: нет ни верха, ни низа, ни черного, ни белого. Все уравнено, выжжено, утрамбовано, все пыльное, серое или бетонно-цементное. И даже ночь глухая, безлунная, беззвездная. Сухие комья глины, выкопанная героем могила, в которой он сворачивается, как еще не родившийся на свет в чреве земли, последний, жалкий и затравленный взгляд на небо, и вспышка выстрела. Все. Никакого величия смерти и мрачного романтизма самоуничтожения, никакой культовой кровавой поэзии. Просто страх, одиночество и пустота.

Пафос смерти, столь характерный для современного европейского художника (и, кажется, это единственный пафос, который не считается старомодным и признается неизменно стильным), по-прежнему чужд иранскому кинематографу. Не случайно один из предыдущих фильмов Киаростами об отношении к смерти оставшихся в живых после знаменитого тегеранского землетрясения 1990 года назывался «Жизнь, и больше ничего» (или в другом переводе «Жизнь продолжается»). Однако раз сама возможность обращения к теме самоубийства на Востоке воспринимается чуть ли не как революционная, то и трактовка ее прочитывается многими, как откровенно прозападная.

Махмальбаф в одном интервью сказал: «Я пытаюсь показать фашизм кинематографа, а мне говорят, что я сам фашист». Правда, пока никто не утверждает, что герой картины «Вкус черешни» — alter ego Киаростами, но европейский зритель, видимо, заведомо интерпретирует ее не так, как иранский.

Иранский кинематограф уже даже называют «восточным Западом». И, быть может, скоро будут говорить не о его неореализме, а о его своеобразном постмодернизме. И в таком контексте фильм Джафара Панахи «Зеркало» с его многоступенчатой системой саморазоблачений, казалось бы, лишнее подтверждение тому. Тем более что вряд ли Панахи вслед за Махмальбафом пытается «показать фашизм кинематографа», он пока скорее экспериментирует, чем утверждает. Вернее, смотрит со стороны, то приближаясь к своей героине, то отдаляясь от нее. Но единственное, что он оставляет неприкосновенным для объектива скрытой камеры, — это дом Мины, которая закрывает дверь перед ней. И это последний кадр фильма. Дом — это святое. С этим уже играть нельзя. (В раннем фильме Киаростами «Где дом моего друга?» дом человека — это как имя, в своей сокровенности тайное и явное одновременно.) Закрывшись в родном доме, Мина выпадает из игры — игры как художественного режиссирования жизни. Тем самым она — и как героиня, и как актриса — выпадает из разделяющей двойственности своего имени, не случайно одного и того же и для той, и для другой. Лицедейство кончилось, и тут же стал невозможен, неуместен взгляд со стороны. Взгляд со стороны, который есть убийство реальности. И, видимо, именно в такой момент «реальность превосходит кино», напоследок внятно обнажая то, что ни зеркалу, ни даже длиннофокусному объективу наша внутренняя тайная жизнь неподвластна.

И что ни говори — этот негромкий, неявный пафос, скорее, восточного происхождения.



Ведущий программы «Частный случай» А.Гордон

ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Случай Александра Гордона

Когда Александра Гордона пригласили вести программу «Частный случай» на канале «ТВ-6. Москва» (а было это полтора года назад), он сразу согласился. К тому времени Америка, куда он уехал двадцатипятилетним отчаявшимся юношей, ему наскучила. Поработав разносчиком пиццы, получив затем опыт радиожурналиста на эмигрантской радиостанции и ведущего программы «Нью-Йорк, Нью-Йорк» на «ТВ-6», он вернулся в Москву достаточно зрелым человеком. Ценным багажом, который он вывез с собой из-за океана, были жизненный опыт и сформировавшиеся взгляды. Америка научила Гордона тому, что в условиях свободы и один в поле воин. И он пытается теперь убедить в этом российского телезрителя.

Программа «Частный случай» производит странное впечатление на нынешнем телевизионном фоне. Три раза в неделю выходит к телезрителю сдержанный человек в элегантном пиджаке, с безупречными манерами, пятнадцать

минут смотрит на вас твердым немигающим взглядом и таким же твердым, хорошо поставленным голосом на превосходном русском языке говорит... Собственно, что бы он ни говорил, о каких бы невероятных случаях из жизни ни рассказывал, суть сводится к следующему: мы-то с вами понимаем, что сделать ничего нельзя, но постараемся... «Ничего, поборемся» — это одна из самых часто повторяющихся финальных фраз.

И еще один из наиболее любимых автором лейтмотивов: «Стыдно, господин...» И далее следуют фамилия, имя, отчество. А иногда и телефон, по которому Александр Гордон, этот «народный мститель» с манерами члена палаты лордов в английском Парламенте, предлагает всем обиженным и униженным позвонить завтра утром зарвавшемуся чиновнику.

Хулиган — так называют его одни. Циник — так окрестили другие.

Сначала он хотел в оформлении студии использовать ветряную мельницу и сломанное копье. Отказался от этой идеи, сочтя ее слишком претенциозной.

Аскетичность в облике, лаконичность в изобразительных средствах... В студии нет ничего, только ведущий, телефон и скупые свидетельства — документы жертв, ответчиков, консультантов.

Но центр всего построения программы, ее фундамент, стержень и смысл — человек по ту сторону экрана, зритель, соучастник, собеседник, соратник. Программа существует благодаря ему и исключительно для него. Наш суровый ведущий, не позволяющий себе никакой телевизионной фамильярности, не заботится о том, чтобы чем-то блеснуть или поразить зрителя, и позволяет себе только одну эмоцию: негодование.

Он может негодовать по поводу мошенника, сидящего где-нибудь в префектуре. Но и своему пассивному, трусливому собеседнику он твердит: «У вас есть права — вот они! Возьмите карандаш, запишите! Не сидите! Защищайтесь! Наступайте!»

«Я достаточно жесткий человек, — говорит о себе Александр. — Некоторые считают меня даже жестоким. Да, я очень болезненно отношусь к глупости и подлости во всех их проявлениях».

В одной из передач он буквально обрушился на телезрителя, который обратился за помощью. Суть дела заключалась в следующем. Мать-алкоголичку лишили родительских прав. Отца при этом прав не лишали, просто он жил отдельно, даже не будучи с женой в разводе. Мать умирает от туберкулеза, и мальчика помещают в интернат. Отец пытается забрать ребенка, но ему не отдают. Он имеет право просто взять ребенка и уйти с ним домой. Но он напуган. Он думает, что так нельзя. Подоплека же всего элементарная. За мальчиком числилась жилая площадь, которую в интернате успели разменять на две однокомнатные квартиры и сдавали их...

«Идите забирайте сына, — жестко говорит ему ведущий с экрана. — Это ваше право!» И его поддерживают телезрители, позвонившие по студийному телефону.

Охрана коммерческого предприятия избивает пятидесятилетнего мастера спорта по шахматам, который болен церебральным параличом, когда он пытается войти в здание шахматного клуба, куда ходил всю жизнь...

Мелкие чиновники цинично игнорируют распоряжение мэра о предоставлении муниципальных квартир обманутым людям, «купившим» квартиру у жуликов и в результате оставшимся на улице...

«Меня все это повергает в шоковое состояние. Хочется драться самому, а поскольку возможности такой не представляется, потрясаю мечом и забралом в кадре», — говорит Гордон.

Из таких «частных случаев», типичных до прискорбия, и состоит содержание программы, которое не планируют в редакции — его подсказывают зрительские письма. Двести-триста писем в неделю плюс телефонные звонки — таков улов.

Загорается лампочка в студии, и внимательный Гордон скажет: «Я вас слушаю. Говорите, пожалуйста». И он действительно слушает, он реагирует, сочувствует, возмущается, советует. Он всегда со своей аудиторией, даже если не согласен с собеседником. Он может отчитать, пристыдить, не теряя при этом некоей аристократической дистанции. И это тоже принцип.

«Я предлагаю вообще изменить отношения с аудиторией, — говорит Гордон. — У нас, к сожалению, сейчас во всех передачах, куда звонят зрители, к аудитории относятся, как к покупателю в супермаркете: «Клиент всегда прав». Какую бы чушь ни нес человек, как бы ни уводил от темы... Я это отношение меняю. Человек, звонящий в программу, — обычный живой человек. Он может быть хорошим или плохим, умным или глупым... И я — живой человек... Индивидуализация наших с ним отношений рождает уважение к программе, на мой взгляд. И человек, если позвонит, будет точно знать — зачем».

Телефонный звонок в эфире — это верхушка айсберга. Настоящая обратная связь продолжается за кадром. Это случайные встречи в магазинах, троллейбусах, на улицах. Это запланированные встречи в учреждениях с чиновниками всех рангов или со специалистами. Это походы с письмами, например, в Госдуму. «Вы принимаете решение по поводу такого-то закона. Учтите мнение наших зрителей», — настаивает Гордон. А таких мнений бывало до трех с половиной тысяч.

Конечно, Гордон не настолько наивен, чтобы не понимать, что прошли те времена, когда «телевидение выступило — меры приняты». И все же три раза в неделю с экрана глядит на нас это немигающее всевидящее око: мы следим за вами, мы все видим и назовем публично все ваши грешки, если вы не исправите положение. Это действует на нервы. Все понимают, что отчасти это игра с властью, но стараются не связываться с требовательным ведущим.

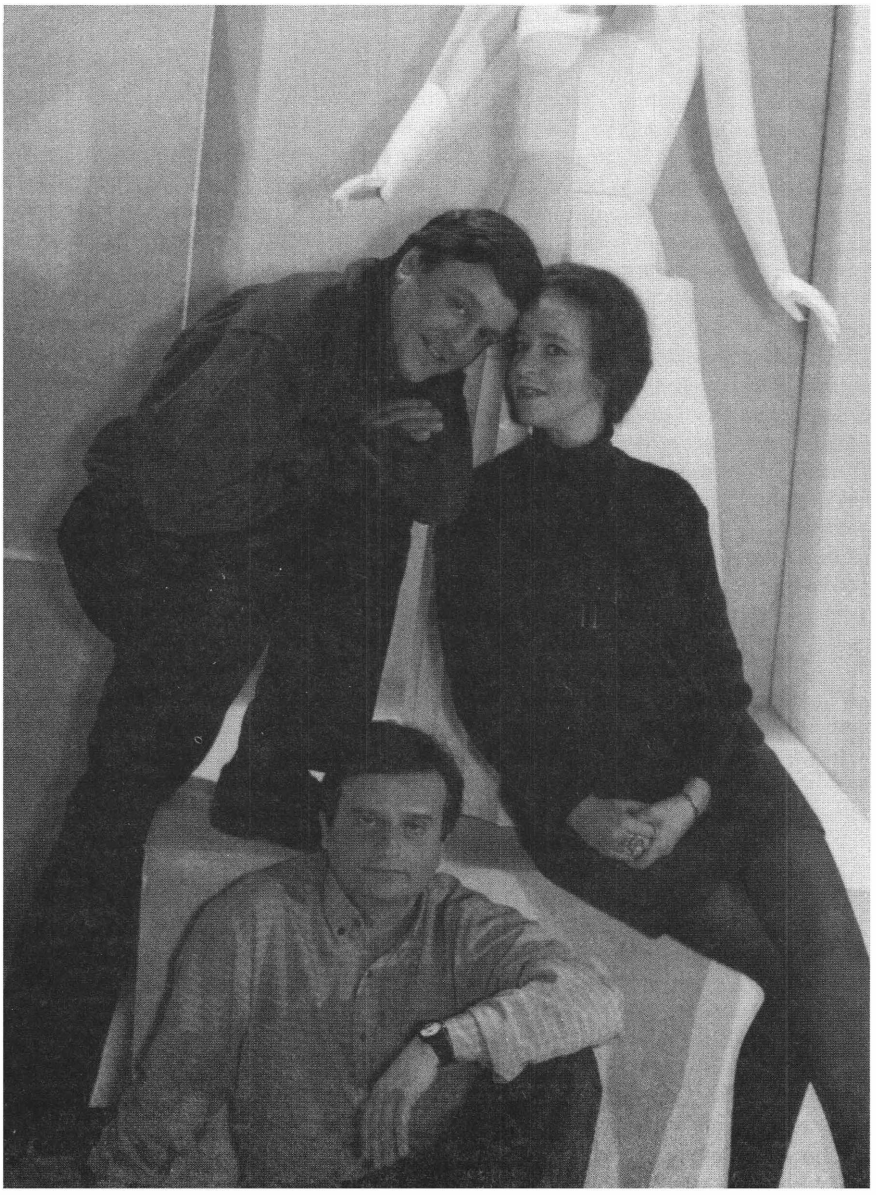
Программу сам автор относит к просветительски-провокационным. Просветительская она понятно почему. Ведущий подробно и терпеливо объясняет зрителям их права, снабжает телефонами, адресами и даже приемами воздействия на чиновников. А провокационная потому, что побуждает к действию, внушает отчаявшемуся, никому не нужному «обыкновенному человеку», что он — большая сила и многое может. При одном только условии — если будет сам себя уважать.

Вот главный лейтмотив «Частного случая».

Самое удивительное состоит в том, что вопреки всему этой негромкой и не самой рейтинговой программе (впрочем, за год рейтинг вырос в три раза) многое уже удалось сделать. Она имеет прямое отношение к решению (хотя бы частичному) проблем обманутых вкладчиков, к отмене незаконной эвакуации автомобилей, к подготовке новых правил содержания собак и кошек в Москве, к защите прав призывников и многому другому.

Сегодня в программу обращаются не только за помощью. С некоторых пор в нее стали проситься те, кто ищет популярности, кандидаты в депутаты, например. Интересно отношение к этому ведущего. «Пусть выступают, — говорит Гордон. — Но вести-то интервью буду я. Я знаю, что никому спуска не дам. И с их помощью решу проблему еще одного из наших «частных случаев».

При несколько менторском тоне, который выбрал для себя Гордон, и явном высокомерии он всегда подчеркивает, что сам-то он «один из них» — из числа своих зрителей. Он на их стороне. Он смотрит на все жизненные обстоятельства с их точки зрения. И этим программа «Частный случай» заметно отличается от прочих. Здесь обратная связь первична.



Ведущие программы «Наблюдатель» П.Алешковский, М.Тимашева, А.Голубовский

Фото В.Горячева

ВИКТОР МАТИЗЕН

Наблюдение за наблюдениями

Телевизионных дел мастера часто говорят о том, что в новостном вещании порох уже изобретен. И в самом деле, новостные программы отличаются не формой и даже зачастую не содержанием, а лишь быстротой и точностью освещения одних и тех же событий. Информационно-политическое вещание дает больше возможностей проявить оригинальность.

Создатели программы «Наблюдатель» на канале «ТВ Центр» (автор проекта Анатолий Голубовский, ведущие Марина Тимашева и Петр Алешковский) одну из этих возможностей реализовали именно благодаря совмещению информации с комментарием.

«Наблюдатель» отличается от своих сородичей и предшественников, к которым можно отнести «Намедни» и «Новости культуры», прежде всего своей

диалогичностью, потенциально предоставляющей зрителю больше свободы, чем монологические передачи.

Диалог, в отличие от монолога, почти не развитая на телевидении форма. Короткое эссе-монолог, посвященное тому или иному событию, за последние годы разработано блестяще, в первую очередь на НТВ. Леонид Парфенов, Павел Лобков, Эрнест Мацкявичус, Антон Понизовский, Елизавета Листова, Вадим Глускер, Алим Юсупов и другие их коллеги — целая школа лаконичного и часто ироничного комментария со всеми элементами риторического построения, предписанного учебниками красноречия, изрядно подзабытого в косноязычное советское время.

Россия никогда не отличалась устной диалогической культурой. Все, что приходит на ум, — легендарный диспут при князе Владимире, где представители разных конфессий склоняли Красное Солнышко в свою веру, да публичные споры Луначарского и Введенского о том, есть ли Бог. Православие, в отличие от католицизма и протестантизма, дискуссий не практиковало. Научные семинары и так называемые «дискуссионные клубы», за редким исключением, представляют собой череду монологов, связывающихся только в ментальном мире слушателя. Теледебаты кандидатов в президенты у нас не задались, интервью состоят из вопросов и ответов, ток-шоу мало чем отличаются от семинаров, и даже в программе «Один на один», где от диалога вроде бы не уклониться, выступающие стороны не слышат друг друга и упорно долбают противника и зрителя монологическими болванками. Пожалуй, один только Лев Аннинский в своей телепрограмме вступал в полноправный диалог с собеседниками.

Диалог — более трудная форма, чем монолог: домашние заготовки здесь почти невозможны, и первостепенное значение имеет импровизация, для которой потребна прежде всего хорошая реакция. Попытки заменить непосредственный отклик на слова собеседника монологической заначкой иноприродны жанру и выглядят мертвыми трансплантантами. Настоящий диалог предполагает умение откликаться на чужую мысль, то есть присваивать и развивать ее.

Диалогу легко придать форму, когда его пишут, и трудно, когда ведут. Чтобы форма сложилась, собеседники должны или хорошо знать друг друга, или умно сыграть в поддавки, когда один предоставляет другому возможность поставить артистическую точку в конце игры. Финальный жест наблюдателей — протянутые к собеседнику правые руки с поднятыми кверху или опущенными большими пальцами — напоминает рукопожатие шахматистов после партии. Но у Тимашевой с Алешковским диалогическая игра пока получается, условно говоря, через раз или через два на третий.

Интервьюеру проще — он всегда может сделать вид, что удовлетворяет прежде всего собственное любопытство, все прочее «дорабатывает» механизм идентификации, то есть отождествления зрителя и ведущего. То же интервью в принципе могло бы идти без телекамер — разве что ответы на вопросы оставляли бы больше простора для домысливания. Разговор Алешковского и Тимашевой часто невозможно представить себе вне студии — не станут два уже хорошо знакомых человека говорить один другому то, что им и так известно. Интонационно и позиционно (ведущие повернуты друг к другу, а не лицом к экрану), обращаясь между собой, содержательно они обращаются к нам — что несколько напоминает «педагогический» разговор родителей, которые, зная, что ребенок их слышит, делают вид, что говорят между собой, хотя на самом деле адресуются к нему. «Я так огорчена, что Вова опять принес из школы двойку!» — говорит мама. «Кем же вырастет наш сын?!» — якобы отвечает ей папа. Я утрирую, но, право, иные беседы ведущих «Наблюдателя» ставят зрителя в неловкое положение ребенка, присутствующего при направленной на него воспитательной акции родителей, но лишенного возможности подать голос — говорят-то они как бы меж собой.

Наши наблюдатели выбирают для своих наблюдений объекты, достаточно удаленные от взоров и вкусов толпы. В одной передаче сходятся, например, московские гастроли пластической группы Жерара Тома, выставка «Мир чувственных вещей в картинах», премьера фильма «Время танцора» и концерт группы «Вежливый отказ» — предметы довольно элитарные, но, если говорить о том, о чем я могу в данном случае судить, помимо кино (только о «Вежливом

отказе»), именно те, которые и следовало высмотреть с точки зрения культурных ценностей из недельного калейдоскопа культурной жизни.

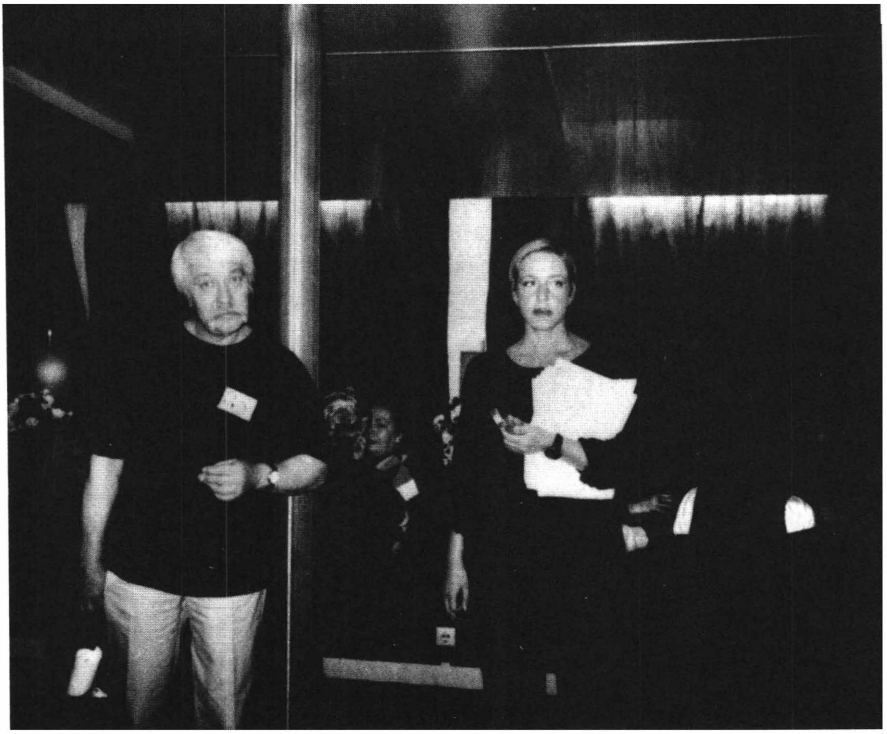
Вторая трудность, связанная с формой программы, состоит в том, что ведущие здесь лишены возможности обращаться к специалистам и вынуждены брать на себя их функции. Однако искусствоведение, в отличие от политологии, давно дифференцировано. Универсалов, профессионально разбирающихся в кино, театре, музыке и живописи, у нас просто нет. Меня вполне устраивает то, что говорят Тимашева и Алешковский о том, что случилось за неделю в трех из названных видов искусства, но когда разговор заходит о кино, я часто дергаюсь, хотя в свое время меня не раздражали ни Парфенов, ни репортеры-эссеисты «Намедни». Причина моего нервного тика в том, что как только ведущие выходят за рамки чистого описания, они или пытаются расположить событие в общекультурных координатах, или сообщить свое мнение о нем. Но для того чтобы корректно проделать первую операцию, им не хватает киноведческого профессионализма (подозреваю, что сходные с моими чувства испытывают музыковеды и специалисты по живописи, когда речь идет об их предмете); что же касается мнений, то мнения ведущих меня не интересуют.

В отличие от одиночного телеконференса, парный телеконференс дает возможность избавиться от некорректности без приглашения экспертов: один из ведущих должен остаться в своей роли, а другой — явным для зрителя образом перейти в роль эксперта. (Неявно это случается: когда один попадает на любимого конька, другой по сути оказывается в роли интервьюера.)

Другое дело, что названные особенности не очень бросаются в глаза. Алешковский и Тимашева, в отличие от многих ведущих, держатся интеллигентно — без развязности, раскованно, без сухости, со вкусом, без парфеновской щеголеватости, мягко, незажато, с чувством собственного достоинства, речь у обоих правильная, без жаргонных словечек — но это я уже сбился на стиль перечня примет. В соответствующем духе выдержано и оформление студии: строгое, однотонное, но дизайнерски грамотно расчлененное геометрическими фигурами. Интеллигентность, пожалуй, и является стилистической доминантой «Наблюдателя». По-видимому, она мешает половой дифференциации ролей. Во всяком случае, ведущие не подчеркивают свою сексуальную субъективность, проще говоря, не выделяют «мужскую» и «женскую» точки зрения. Хотя, может быть, иногда это было бы полезно.

Значимо и то, что оба ведущих пришли на экран, как говорят, «не с мороза»: Алешковский до этого приобрел известность как писатель, а Тимашева — как критик. Это, конечно, повышает степень доверия к программе — классический вопрос М.С.Паниковского «а ты кто такой?» отпадает сам собой. После нескольких месяцев выхода программы в эфир каждый из ведущих может с достоинством ответить на этот вопрос и так: «Московский наблюдатель».

P.S. После того как в конце прошлого года программу покинул один из ведущих — П.Алешковский, — многое в ней, очевидно, изменится. Однако проблемы экранного диалога, о которых говорится в статье, сохранят свою актуальность и скорее всего будут главными в дальнейшем поиске оптимальных авторских решений.



Ведущий программы «Анимация от А до Я» Э.Назаров и сценарист И.Марголина

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

История Геродота глазами Марко Поло, или «Анимация от А до Я»

Один человек, весьма достойный, долго собирал и записывал истории, свидетелем которых он сам никогда не был. Главным свойством здесь были его скрупулезность и честность. Он заслужил не только уважение современников, но также почтительное внимание и непреходящий интерес потомков.

Другой человек, не менее достойный, с маниакальным упорством рассказывал истории, виденные собственными глазами, и описывал явления, в истинном существовании которых он готов был поклясться. Сколько рукавов он оборвал, пытаясь удержать неусидчивых слушателей, нам неизвестно, но кроме насмешек и репутации лгуна ничего, кажется, не заработал.

Возможно, это почти закон: сочинитель, окутанный ореолом великого знатока древности, приобретает статус свидетеля, а современник, не претендующий ни на что большее, как просто на передачу новой информации, превращается в «сочинителя». Первый интересен всем, второй — никому.

Если бы Геродот имел возможность увидеть то, что он описал в своем труде, а Марко Поло — показать те явления, о которых он пытался поведать, возможно, какой-нибудь досужий культуролог и зачислил бы их в предшественники современных тележурналистов.

И впрямь, если любопытствующий телезритель натолкнется на забытый Богом и людьми, затерявшийся где-то в дециметровом диапазоне канал REN TV, то он имеет возможность погрузиться в цикл историй, достаточно неожиданных даже для нашего просвещенного века. Его ждет примерно следующий рассказ.

«Там мир, в котором живут пернатые люди, питающиеся молоком. Еще там дрессируют насекомых, но секрет этого искусства никому неведом, как и причи-

ны, заставляющие тамошних жителей поступать таким образом. Народ их несметен, ибо когда приходит нужда, они изготовляют множество уменьшенных подобий себе и заставляют двигаться, производя тем самым удивительное впечатление. Они сами из себя делают, что хотят, и говорят, что падать они могут не только вниз, но и вверх, будто земля у них над головой...»

Тому, кто не различил историю и современность, поясним, что речь идет о программе «Анимация от А до Я», выходящей еженедельно при деятельном и усердном участии трех постоянных лиц: ведущего Эдуарда Назарова, сценариста Ирины Марголиной, режиссера Марка Ляховецкого. Идея программы о мультипликации, ее истории, живых и нарисованных героях, о технике, секретах ремесла, анекдотах из жизни, фестивалях и т.д. не так уж и нова, да и вообще нет, наверное, такой темы, которой современное телевидение не посвятило бы серийной передачи. В интересующем нас контексте можно вспомнить и «Аниматеку», и «Мультпарад», и кое-что другое.

Однако никто еще, кажется, не посягал на энциклопедизм, вполне красноречиво обещанный прямо в названии, в движущейся заставке программы. Слово «анимация» легко взрывается черточками и царапинами на целлулоиде, цветами и бабочками и трансформируется, оставляя после себя А и Я, между которыми, конечно же, и лежит энциклопедическое пространство. Визуальный каламбур оказался на редкость удачным, и в этом можно усмотреть даже знак свыше, закономерную псевдослучайность, заложенную в самом слове «анимация».

Итак, предлагается всеохватывающий рассказ о том, чего большинство зрителей, подчас даже профессиональных, никогда не видели, записанный как со слов очевидцев, так и по собственным впечатлениям и поведанный нашими современниками со всей серьезностью, на которую они оказываются способны. Что касается серьезности, то это качество прежде всего оказалось присуще Эдуарду Назарову, чего за ним, записным остроумцем и каламбурщиком, популярным в среде аниматоров любого созыва, никогда раньше не водилось.

Уникальность этой программы на нашем телевидении трудно не заметить. В то время когда почти все, от продюсеров до авторов и ведущих, оказались загипнотизированными словом «проект» до коматозного состояния, когда любая чушь, подпадающая под понятия «серийность» и «стильность» (для имитирующих пижонство телеканалов), немедленно доводится до эфира (или хотя бы до финансирования), когда у всех еще недавно вызывающих симпатию телевизионных лиц вдруг оказалось одинаковое выражение лица, когда информации не остается даже в информационных выпусках, постепенно превратившихся в заменитель «мыльных опер», появляется программа, достоинства которой можно не принимать во внимание, а недостатки счесть достижениями.

Итак, программе уже год.

Никто почему-то не был уверен в том, что она просуществует хотя бы год: разве можно совместить академическую усидчивость в сборе не затребованной сиюминутно информации с выносливостью путешественника, привыкшего проверять себя на выживание? Конечно, есть и помощники. Среди наиболее часто мелькающих в титрах имен консультантов читаем: Борис Павлов, Светлана Ким, Марина Карасева, Александр Дерябин. Знаменательно, что в подготовке программы принимают участие люди, профессионально знакомые с историей кино, что по нынешним временам достаточно экзотично.

Мы наблюдаем энциклопедию анимации в процессе становления концепции, процессе отбора материала, его соединения, фильтрации и обсуждения, поиска новой информации, интересной как новизной, так и информационностью. Энциклопедия пишется не в виде законченных историй, но в виде свободных эссе, где размер не принимается в расчет, последовательность исторических событий так же не важна, как и их значимость, свободный тип компоновки, структура меняется в зависимости от новонайденных фактов, и все это делается на глазах у зрителя. Брошенная когда-то тема возникает вновь — то как напоминание, то как новое соединение. Фрагменты интервью и диалогов, кажется, произвольно существуют где-то в запасах памяти авторов программы и извлекаются в сочетаниях столь же причудливых, сколь произвольных и вместе с тем небезосновательных. Таков уж предмет исследования. Возможно, он-то и спровоцировал

основное формальное открытие Марка Ляховецкого: когда материал не вмещается во временные рамки, отведенные вещательной сеткой для одной передачи, режиссер и ведущий... делают вторую, а то и третью передачу на ту же тему! Убежден, что больше на нашем телевидении так не поступает никто.

Кардинальное отличие «Анимации...» от прочих программ современного телевидения любого типа заключается в отсутствии единой, постоянно повторяющейся схемы, в которую втискивается разношерстный, но удивительно однообразный материал (а это справедливо для любой программы — анонса на завтра, игры или политической дискуссии). Она свободна как в выборе материала, так и в композиции. Удивительная роскошь по нынешним временам, заставляющая то ли ностальгировать по образовательному каналу, канувшему в дебри НТВ, то ли прозревать в этих туманных очертаниях контуры телевидения будущего.

Возможно, это свойство свободомыслия порождается не только революционной мощью авторов программы, но и отсутствием в нашем киноведении систематизированной истории анимационного кино. Однако тем более интересно присутствовать при открытии Америки и даже, пусть пассивно, соучаствовать в этом.

Эпоха великих географических открытий наверняка была связана некоторой сложившейся традицией непрерывного открывания новых земель, при этом каждое новое быстро становилось старым. В письменной традиции ссылка на древность документа как бы подразумевает его истинность. И в нашей телепрограмме заметно, как оживляются ведущие, когда у них появляется возможность сослаться на знакомство с таким-то, а ведь он когда-то учился работать под руководством такого-то, который, в свою очередь, был увлечен тем-то и тем-то...

Удивительно, но преемственность мультипликационных технологий, судеб их создателей, школ, направлений и поветрий гораздо сильнее и отчетливее, чем в прочих видах кино, а, может быть, только в мультипликации такие вещи и существуют. Мультипликация рукотворна, ремесленники всегда объединялись в цеха для того, чтобы в одиночку создавать свои шедевры. Будущий мастер растирает краски своему учителю, в этом, возможно, и заключена главная сила обучения.

Ляховецкому и его команде удавалось обойти оба из двух возможных структурных вариантов программы о кино, существующих на современном телевидении. Первый — это своеобразный дайджест фестивальных тусовок, второй — быстрое представление автора перед его фильмом в форме, претендующей на никому не нужную раскованность. При том, что существуют целые программы, живущие только за счет информации о фестивалях, программе «Анимация от А до Я» этот сюжет, безусловно, служит всего лишь предлогом для продолжения всегда профессионального разговора об интересующем всех предмете. Впрочем, и сами анимационные фестивали не столь известны, как Каннский или Венецианский, не все журналисты вспомнят, где находится Анесси и где проходят «Фантош» и «Крок». Но это и не важно, ведь сами эти события рассчитаны не на внешний эффект, а на продолжение того стиля жизни, который изначально присущ людям этой профессии.

Что касается показа фильмов, то этого в программе, конечно же, хватает с лихвой. Картины идут почти всегда целиком, и здесь Ляховецкому с Назаровым удается просто и элегантно сделать то, что обычно вызывает моментальный протест зрителя, а именно — откомментировать фильмы и рассказать о судьбе их создателей прямо в процессе показа. Конечно же, это стало возможно благодаря особой интонации ведущего, классифицировать и описывать которую бессмысленно и бесполезно. Однако вспоминаются комментаторы немых фильмов начала века, вполне благодарно принимавшиеся публикой: «А сейчас, господа, вы увидите необыкновенно смешную сцену...» Впрочем, тип комментаторской ремарки целиком и полностью зависит от комментатора, а выбор комментатора — от режиссера, и, надо признать, это сочетание оказалось удачным.

Почти все передачи пересыпаны эпитетами «великий», «выдающийся», «гениальный», и, надо заметить, это не скудость лексического запаса ведущего, а реальное положение дел. Действительно, большинство героев этой программы — люди уникальные, каждому из которых удалось придумать нечто такое, что не пришло в голову никому другому. Они изобретают колеса, велосипеды и веч-

ные двигатели, переходят в четвертое измерение, все на полном серьезе и подчас чрезвычайно успешно. Эмиль Коль, Старевич, Алексеев, Дисней — каждый из них громада, атлант, кит. Любой восторженный эпитет по их адресу будет верен, любая подробность их технологического мастерства интересна. Из какого материала были сделаны куклы Старевича? Как пришла в голову Алексееву идея игольчатого экрана? Кто вообще первым стал переносить на пленку движущиеся картинки не природно-фотографического, а рукотворного происхождения?

Программа «Анимация от А до Я» заставляет каждый раз вспоминать: не все вопросы забыты потому, что решены, скорее, наоборот. И в этом сильная сторона ее авторов. Не нужно пытаться ответить на вопрос, если он не сформулирован, а если сформулирован некорректно — ответ будет заведомо ложным. Не могу, впрочем, удержаться от замечания, что в этой горячо любимой мною программе трижды ответили на вопрос, кто был автором первого детского фильма. И все три варианта ответа были разными. Однако ученый педант наверняка мог бы придраться к слишком многим деталям и нюансам, недоступным вниманию профана, но не делает этого, потому что многие вещи и он видит и узнает из этой программы впервые. И потому как ее зрители равны — и мудрец, и невежда. Редкий случай! А ведь вполне можно было бы придумать подзаголовок: «Программа не для всех», «Наши старые достижения» или что-нибудь подобное.

Но полной силы программа достигает тогда, когда идет рассказ о вещах совсем знакомых и близких, с которыми можно быть и почтительным, и фамильярным. Потому особого упоминания внутри этой многомесячной эпопеи, энциклопедической интриги заслуживает своеобразная вставная — не новелла, а, скорее, сага — сага о Хитруке.

История пишется на глазах, и масштаб ее становится понятен и очевиден любому. Это тот самый случай, когда отснятый материал дает возможность бесконечного бокового ответвления от главной истории. Конечно же, масштаб личности Федора Савельевича Хитрука в истории нашей мультипликации понятен был и раньше, однако несколько вечеров, проведенных в его обществе, пусть и у экрана телевизора, оставляют совершенно неповторимое ощущение причастности к простой и веселой тайне, известной немногим. Нам с восторгом, наперебой рассказываются студийные предания, превращающиеся едва ли не в хрестоматию по теории оживления нарисованных картинок, коллекционируются все детали, придающие настоящую жизнь этому процессу: что напевал Хитрук, когда создавал Топтыжку, с чьими интонациями говорит Пятачок и как появилась знаменитая походка Винни Пуха. Режиссеры, сами ставшие классиками, перебивают друг друга, вспоминая, кому привелось в свое время работать над эпизодами и персонажами его фильмов, кто громче и азартнее всех озвучивал его фильмы, как должна была скрипеть дверь, чтобы извлечь правильный звук, как экономное движение становится выразительнее слишком энергичного — все воспоминания идут в общую копилку, все ложится в очередной культурный слой истории отечественной анимации.

Такие же вставные саги были посвящены и пионерам советской мультипликации — Николаю Ходатаеву и Юрию Меркулову. Живыми свидетелями начала их работы были знаменитый художник-карикатурист Борис Ефимов и проработавший всю жизнь на студии «Союзмультфильм» художник и режиссер-постановщик Леонид Амальрик.

История сложная, часто несправедливая к своим творцам, извилистая и непрозрачная для неподготовленного глаза, обращающая хорошо известные вещи в неведомые и потому заново интересные, каждую неделю вновь возникает на экранах наших телевизоров. Мне кажется, что уже этой программой телевидение реабилитирует себя в глазах кинематографической общественности (если таковая еще существует, а не переродилась окончательно в телевизионную) и продолжает великую летописную традицию мировой культуры, заключающуюся в *передаче культуры.*

От редакции. *Когда готовился этот материал, пришло трагическое известие о скоропостижной кончине Марка Ляховецкого. Кинематограф потерял человека, горячо и искренне преданного своему делу — экранному искусству.*

Ведущая программы «Анимателка» Н.Лукиных

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

«Анимателка» как «уходящая натура»

Программа «Анимателка» (автор и ведущая Наталья Лукиных) выходила на канале РТР с 1993 года и могла показаться чуть старомодной, консервативной. Автор не перебивала собеседников эпатирующими репликами и вопросами, не панибратствовала с ними, не сообщала пикантных подробностей о личной жизни своих героев и, что называется, «не выставлялась». В начале каждой передачи Н.Лукиных появлялась в кадре на фоне живой анимационной картинки, чтобы всего за одну-две (максимум!) минуты в спокойной манере сообщить зрителю о содержании очередного выпуска. Затем «растворялась» в этой картинке, исчезала с экрана, и мы слышали ее голос только за кадром. Автор органично вписывалась в концепцию программы, которую можно определить как *образовательно-просветительскую*. Просветительство же, как известно, каленым железом выжигается с нашего голубого экрана. Участь «Анимателки», имеющей награды нескольких международных фестивалей, решена — новые выпуски уже не выходят в эфир.

Для автора «Анимателки» самым важным было раскрыть перед зрителем огромный мир анимации, который, к сожалению, еще многие воспринимают на примитивном уровне постдиснеевских «Утиных историй», и постараться расшифровать код этого искусства.

Режиссеры, художники-аниматоры — энтузиасты и подвижники, самоотреченно служащие своему делу. Другим путь в такое искусство заказан. Наверное, поэтому среди нескольких постоянно чередующихся рубрик «Анима-

теки» — «Триумфы», «На грани», «Раритет», «Окно», «Кухня», «Маэстры» — последняя представляла особую важность для автора и вызывала особый интерес у зрителя.

Известно, что мастера мультипликации — вдохновенные и искусные рассказчики. Не пытаясь соперничать с ними и не перебивая их, автор программы тактично организовывала сюжет, подбирала изобразительный материал, сочетая уникальные репортажные куски и фрагменты из фильмов и уступая мастеру свою роль рассказчика. Создавалась непотревоженная резонером-ведущим теплая атмосфера непринужденного общения с героем, в которой зритель чувствовал себя настоящим собеседником.

В «Аниматеке» зрителям предоставлялась редкая возможность побывать в мастерской у настоящих кудесников анимационного кино, скажем, у Юрия Норштейна и его жены — художницы Франчески Ярбусовой, полистать вместе с ними толстые папки с сотнями эскизов и заготовок для анимационного Акакия Акакиевича и увидеть целую коллекцию тщательно собираемых для будущего фильма «фактур».

Предварительное раскрытие некоторых секретов норштейновской «ворожбы» — прекрасная «увертюра» к показу небольшого материала к его неоконченному фильму по повести Гоголя. Акакий Акакиевич Юрия Норштейна демонстрирует воистину непостижимое «актерское» мастерство. Ни одному живому актеру не подвластна такая тонкая, такая изысканная психологическая нюансировка характера! Работа Норштейна говорит о рождении совершенно нового искусства. А зритель телепрограммы становился свидетелем этого рождения.

Патриарх отечественной анимации Федор Хитрук со свойственным ему чувством юмора приобщал зрителей «Аниматеки» к одному из таинств этого искусства — оживлению рисунка. На наших глазах карандашные рисунки в движении под камерой обретали форму, наливались цветом, одушевлялись...

Учитывая особенности творческого метода Андрея Хржановского, автор «Аниматеки» и свой телевизионный сюжет строила на интриге постоянного творческого поиска «маэстро». Великолепный рассказчик, Хржановский шаг за шагом вел зрителя через этапы своего постижения творчества художника Юло Соостера, пушкинского наследия, английской поэзии — к концепции своего последнего фильма «Долгое путешествие» по рисункам Федерико Феллини.

Знакомя зрителя с корифеями современного анимационного кино, «Аниматека» приобщала публику и к познанию исторических ценностей русской культуры, по небрежности или по злой воле позабытых и известных ныне лишь узкому кругу специалистов. Имя Александра Алексеева, эмигрировавшего после революции в Париж, история его жизни, творчества и смерти вдали от родины, его открытие — игольчатый экран, синтезирующий искусство гравюры и возможности кино, — все это появлялось в рубрике «Раритет» из тумана неизвестности, венчаясь убедительными подтверждениями гениальности русского мастера — фрагментами из знаменитых фильмов Алексеева «Нос», «Ночь на Лысой горе», «Картинки с выставки»...

Не менее благородную просветительскую роль взяла на себя «Аниматека» и в отношении современных достижений зарубежного анимационного кино. Ведь если наш малоосведомленный зритель имеет возможность видеть на телеэкране и в видеозаписях некоторые образцы современной коммерческой, поточной анимации из-за рубежа, то о произведениях и особенно о создателях авторской анимации российская телеаудитория не знает практически ничего. Автор «Аниматеки» старалась регулярно знакомить отечественную публику с творчеством самых ярких звезд мирового мультикино. И поэтому в коллекции «Аниматеки» — творческие портреты таких мастеров мирового искусства, как Питер Лорд и Джоанна Куинн (Великобритания), Жорж Швицгебель (Швейцария) и Мишель Оселот (Франция), Микаэла Павлатова (Чехия) и Боривой Довникович (Хорватия), Моник Рено и Геррит ван Дийк (Голландия)...

Но, разумеется, одной из главных и серьезнейших задач «Аниматеки» было знакомство зрителя с достижениями нового поколения российских аниматоров. Государственные студии, в том числе и когда-то могущественный «Союзмультфильм», парализованы тотальным кризисом. Творческие кадры растеклись по всему миру. Держать руку на пульсе российской анимации крайне сложно. Беседы с молодыми мастерами Александром Петровым, Оксаной Черкасовой, Михаилом Алдашиным, Алексеем Харитиди, Валентином Ольшвангом, Алексеем Деминым сочетались в «Аниматеке» с живыми репортажами из новорожденных школ-студий и кинолицеев.

«Аниматека» была рассчитана на универсального зрителя как по возрастным категориям, так и по степени профессиональной подготовленности. Каждый воспринимал ее на своем уровне. Нашим детям, чей вкус и сознание отравлены пошлыми комиксами, программа старалась возместить дефицит любви, добра и сочувствия. Именно эти чувства пробуждают в детях, в подростках лучшие фильмы российских аниматоров. Увы, сегодня они оттеснены с телеэкранов компьютерными страшилищами из американских мультбоевиков.

Единство замысла, авторской концепции чувствовалось в каждом выпуске программы. И для каждого сюжета, для каждой темы находились свои изобразительные решения. Потешный мультипликационный двойник автора, изредка появляясь на экране, удачно акцентировал отдельные реплики выступающих. Но, надо сказать, в передачах недоставало интриги, анекдота, которые держали бы зрителя в напряжении. Манера Лукиных-ведущей иной раз оборачивалась излишним аскетизмом. Анимация — это еще и озорное, ироничное, веселое искусство. И следовало проявить большую долю самоиронии, активнее участвовать в веселых приколах, розыгрышах, на которые так щедры мастера анимации.

В целом же «Аниматеку» характеризовали интеллигентность и профессионализм — качества, сегодня едва ли не атавистические на телевидении. Видимо, не по вкусу они пришлись и новому руководству государственного канала РТР, стремительно сворачивающего культурологические программы. Вслед за «Российскими университетами», «Садами культуры», «Частной коллекцией» и еще десятком таких же программ наступила очередь и «Аниматеки». Такова последовательная политика телеканалов.

П О С Л Е С Л О В И Е

«Брат». Данила — С.Бодров-младший

Е.МАРГОЛИТ

Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай»

Посвящается В.П.Филимонову

Боже правый, неужели
Вслед за ним пройду и я
В жизнь из жизни, мимо цели,
Мимо смысла бытия?
Арсений Тарковский

Не люблю «наше новое кино» — ни коммерческое, ни элитарное. Оно подслеповато и посредственно в прямом смысле этого слова: живет «по средствам», а средств отпускается крайне мало. Диапазон художественных возможностей столь же скуден: ни выстроить кадр, ни продлить его, ни смонтировать — ни на что не способно. Вдруг пришло в голову: не стоит ли за всем этим элементарный страх перед собственной традицией, сковывающий по рукам, по ногам? Вывалим на экраны все, что запрещалось ранее, нарежем кадры в клиповой манере — только бы не соприкоснуться, не оглянуться туда, назад... Только бы избежать необходимости как-то среагировать на этот опыт. Иначе...

«Брат» Алексея Балабанова для меня и есть это самое «иначе». Не «новое» кино, не «старое» кино, а художественное. И потому — бесстрашное. Понятно, что это работа человека с подлинным кинематографическим чутьем (что в эпоху видео ба-а-льшая редкость). Но чутье-то откуда? И вот тут-то отвечу: это кино идеального зрителя. И уточню: идеального зрителя детского пионерского кинотеатра (а такие были во всех городах нашей тогда еще необъятной Родины), который — в отличие от многих — вырос. Но не забыл (именно потому что вырос) себя того, безошибочно делившего персонажей на «наших» и «не наших», где б ни происходило действие, и приходившего в неистовый восторг, когда в самый решающий момент «не наши», комично дрыгнувшись, руши-

лись наземь, по одному ли, десятками ли — не важно. И даже пусть погибал самый главный «наш» — все равно не уйти было в конце концов «не нашим» от справедливой расправы, от острой сабли, меткой пули или дальнобойного снаряда. Так что вроде как и не считалась эта смерть. Тем более что можно было еще раз пойти на того же «Чапаева», и снова мчался герой на лихом коне, и позорно бежали и рушились враги, роняя свой флаг со страшным черепом и костями. И, конечно же, заевший пулемет не мог не заработать в последний решающий момент, не могло подвести героя оружие. И не подводило. «Не бойтесь героической смерти, бойцы!» — напутствовал своих бойцов отважный Щорс. И не боялись.

«Смерти нет, ребята!» — и такая была картина.

И щипало в носу, и перехватывало дыхание, и ощущали в потных ладонях холодную сталь браунингов и наганов, и взахлеб пересказывали друг другу: «Они тут собрались, а тут Данька с наганом — бах-бах-бах! И всё».

Главного героя в «Брате» зовут Даня, как предводителя славной четверки «неуловимых мстителей». И хотя по фильму отец у него вроде как уголовный

«Брат». Данила — С.Бодров-младший

элемент, сгинувший в местах заключения, но, похоже, это не более чем элементарная сюжетная условность, ибо подлинная родословная героя — чисто кинематографическая. Начиная с внешности, поскольку Сергей Бодров-младший тут мучительно напоминает не то молодого Виктора Ильичева в роли Кузяева Валентина с его неожиданно для самого героя обнаруживающейся частной жизнью, не то незабвенного пионера с сачком из «Добро пожаловать...» с его знаменитым «А что вы тут делаете, а?», отовсюду гонимого и безропотно, без обиды эти гонения выносящего. Вообще подозреваю, что это не кто иной, как сын Елизаветы Уваровой из панфиловского «Прошу слова». От матери передались ему как безупречность и благородство поведения, так и безупречность владения огнестрельным оружием.

Подчеркиваю: здесь нет ни тени иронии. Присмотритесь: юный киллер из «Брата» неуязвим не только в прямом, но и в переносном смысле. Он подлинный рыцарь — беспощаден с негодяями, безупречно благороден с женщинами, везде защищает справедливость, не дает в обиду слабых и при всем том не-

изменно великодушен, даже брату прощает предательство, потому что — брат; даже мужу возлюбленной (свалив его выстрелом в момент, когда тот учит жену супружеской верности старым народным способом) оставляет деньги на лечение. Вместо пистолета шпагу бы ему да камзол, да шляпу с пером, да воздвигнуть дорогостоящие декорации (или махнуть на съемки во Львов, например) — получится идеальный герой боевика в старом добром духе, вроде незабвенных «Парижских тайн» с Жаном Маре — кинохита советского проката середины 60-х!

Но в том-то, похоже, и состоит главный эффект фильма, что в первом же эпизоде автор низвергает своего насквозь условного идеального героя с горних киновысот, откуда звучит пение небожителя Вячеслава Бутусова, на грешную землю, в повседневную нашу жанрово не оформленную реальность. Или проще: его вышвыривают, несмотря на яростное сопротивление со съемочной площадки нового клипа, куда герой случайно забредает, привлеченный голосом неведомого ему певца (все происходит на фоне стены старинного замка).

И на этой многогрешной земле, то бишь на фоне Ленинграда, все 90-е напролет усиленно и с переменным успехом декорируемого под Санкт-Петербург — Северную Пальмиру (так что декорация опять-таки, но более чем естественная), обнаруживается, что идеальный герой идеально вписывается в тоскливое и бесцельное мельтешение будней, ничего не меняя в нем. Какое уж там наведение порядка и гармонии. Десятком трупов больше, десятком меньше, только и всего.

Нет, что ни говори, а «Прошу слова» всплывает в памяти совсем не случайно. Принцип один и тот же — допущение от обратного. Пускай лицо малосимпатичных занятий (советский ли начальник, киллер ли) искренне обуреваемо высокими и чистыми помыслами. Изменится ли что-нибудь принципиально? Совершенно верно: ни-че-го. Ибо тупиково и катастрофично сознание героев, способное лишь увеличивать в мире сумятицу и абсурд. Такова специфика советского тоталитарного сознания, и уйти от нее невозможно.

Применительно к герою «Брата» речь идет об отсутствии в этом сознании таких понятий, как «жизнь» и «смерть» по отношению к отдельной человеческой судьбе.

Помните, когда Сталин после первого ареста Мандельштама позвонил Пастернаку, тот в конце беседы сказал, что ему необходимо встретиться с вождем, чтобы поговорить об очень важных вещах. «О чем?» — спросил Сталин? «О жизни и смерти», — последовал ответ. Сталин помолчал и положил трубку. Очевидно, предмета для серьезного разговора он тут не видел, ибо в языке, на котором общалась держава с населяющими ее людьми, этих понятий попросту не существовало: так, звук пустой, сотрясение воздуха, «поэзия», одним словом, с ее глубоко нам чуждым «субъективизмом».

Собственно говоря, и человека как такового здесь нет. Есть масса, коллектив или, точнее, коллективы — национальные, классовые, профессиональные. Есть «киллеры», «режиссеры», «черножопые», «евреи», «русские», «немцы» — «наши» и «не наши». В языке преобладают глаголы. Здесь «оттопыриваются», «мочат», «балдеют», снуют, мельтешат, молниеносно реагируют и ничего не видят. Каждый эпизод исчерпывается прямым, непосредственным, активным действием. Дальше — затемнение. Именно там, где как раз должен продлиться кадр, чтобы начали просматриваться, прорисовываться основные параметры бытия, черты лика его. Но нет, вместо того — глухая, черная прокладка-затемнение, как стена, как знак небытия, смерти. Всякий эпизод по сути начинается с чистого листа. Снежная дорога в финале — как подсказка. Герой совершает еще одно действие, деяние, подвиг, но остается совершенно неподвижен внутренне, как бы рождаясь заново в любом последующем эпизоде, а потому умирая в предыдущем, растворяясь в любом совершаемом им действии. Эдакая развертка объемной фигуры на плоскости.

Фактически длительность кадра как основа кинообраза присутствует у Балабанова в «Брате» как... отсутствие этой длительности. Так сказать «минус-присутствие». Клиповое мельтешение кадра в видеоэпоху мастерски обыграно как знак слепоты героя. Или шире — слепоты этого типа сознания. Не потому ли неуязвим тут герой, что осмыслить собственную смерть, ее увидеть сознание

его совершенно неспособно? Всего лишь еще одно затемнение в финале очередного эпизода и не более того. (Не с той ли целью Панфилов пригласил на «Прошу слова» оператора Александра Антипенко, открытого Параджановым и снявшего затем «Мольбу» Абуладзе, — мастера фрескового, плоскостного построения кадра, — чтобы передать аналогичную советской монументальной пропаганде отчаянную оплощенность сознания героини?)

Но в том-то и дело, что неуязвимый, пуленепробиваемый герой фильма Балабанова смутно ощущает эту неполноту, и из-за черной стены-затемнения доносится до него бередящий спящую младенческим сном душу голос лидера «Наутилуса...»? Невнятны слова, но в голосе слышится нечто, заставляющее героя вслушиваться, указывая на неведомый ему смысл, на то, что находится принципиально вне круга этого сознания, принадлежит иному в принципе языку.

Человек, который говорит в «Брате» на ином языке, именуется «немец». У немца фамилия Гофман и лицо прекрасного актера Юрия Кузнецова — того самого, из фильмов Германа и Арановича, — русее не бывает. Он обитает в основном на кладбище — то есть на границе жизни и смерти, — где лежат его предки, и слова «жизнь» и «смерть» — из его словаря. Слово «немец» происходит от слова «немой». Немой не потому, что не говорит, а потому что говорит на другом языке, что в принципе едино: все равно ничего не понять. Немцем на Руси звался всякий непохожий, иной, изгой. И вправду, среди непрестанно движущихся, кричащих, действующих персонажей он единственный, кто просто смотрит удивительными светлыми глазами. Зрячими глазами, скажем так, которым доступно скрываемое затемнением. В мире, где у всех без исключения персонажей внешность состарившихся, но так и не выросших детей, он — единственный настоящий пожилой (то есть поживший, проживший жизнь) человек. Он не втолковывает герою истины, но может внятно ответить на задаваемые вопросы. Подозреваю, что «немец» — лицо от автора: на героя-пионера и его мир он смотрит взглядом взрослого человека, проживающего свою жизнь, — явление в нашем отечестве более чем редкое. Если его ответы непонятны герою, они могут быть внятны кому-то из сидящих в зале. Все равно он считает нужным делиться тем, что познал. «Я живу, чтобы опровергнуть пословицу: «Что русскому здорово, немцу — смерть». Делиться познанным, делиться судьбой, разделять судьбу с другими.

Но, не слыша ответов, мимо жизни проходит в упор не видящий ее герой, жаждущий справедливости, всегда готовый, как и подобает юному пионеру, утверждать идеалы с помощью единственного средства, которым безупречно владеет. О, это наше извечное неверие в свое настоящее, о котором писал Герцен, — источник высочайшего, прямо-таки поэтического вдохновения и грандиозных катастроф! Что и сегодня страшнее подозрения в сочувствии к наличному миру или принадлежности к нему. Что и сегодня ценится более готовности немедля наш, новый мир перестроить.

Так не означает ли это, что за всеми новыми словами и истинами, за новыми, невиданными, суперсовременными средствами письма где-то там, в глубине души, все так же сидит, вцепившись в поручни грубого деревянного кресла, юный зритель пионерского кинотеатра, и горло перехватывает у него от предчувствия новых подвигов и свершений: своих ли, героя ли — все едино. И нет для него более подлинной реальности, чем та, что развертывается на экране, выплывая из затемнения и вновь скрываясь в нем.

Бесстрашие Алексея Балабанова, о чем шла речь вначале, состоит в способности «дочерпывать», как выражался герой последнего романа Юрия Трифонова писатель Антипов. В понимании того, что обречен на это «дочерпывание». Иначе пережить, перейти, пересечь, преодолеть это пространство, этот опыт невозможно.

— Боже мой, — сказал, посмотрев «Брата», мой друг, блистательный прозаик и мудрый человек. — Мы-то думали, что начались совершенно новые проблемы и совершенно новые несчастья, а тоталитарные дела давно в прошлом. А оказывается, только наркоз вышел, и все то же у нас всех болит и сколько еще болеть будет...

Так что не спрашивайте: по ком плач в этой картине...

И.МАНЦОВ

Строгий юноша

«Брат». Гофман — Ю.Кузнецов

Конечно, стилеобразующий элемент картины «Брат» — пресловутые «зтм», затемнения. Кадр постепенно погружается во мрак, меркнет. Через несколько секунд нам снова разрешают смотреть.

Такая осознанная фигура умолчания — неслыханная в нашем нынешнем кино формальная дерзость. Как минимум прием доказывает профессиональную вменяемость автора, который чувствует условную природу экранного зрелища и не старается превзойти «жизнь» в достоверности. Тащить на экран что ни попадя — тихое безумие, мучительная слабость отечественных сценаристов и постановщиков. В отличие от них, Алексей Балабанов знает, что кино — специфическая игра в реальность, имитация реальности.

Собственно, это даже не проблема «вкуса», но вопрос «этики», ведь этика режиссера проявляется в методе обработки и фиксации жизни. Этика режиссера — это его эстетика, стиль, авторская воля. Скажем, Спилберг считает для себя возможным громоздить один аттракцион на другой, склеивая их встык. Прямо противоположный пример: Брессон устраняет из своих картин все мало-мальские аффекты, все то, что выходит за пределы повседневного — визуального и психологического — опыта обывателя. И то и другое — сознательная позиция: «Я отказываюсь от одной крайности во имя другой». С отказа, с ограничения начинает и Алексей Балабанов, сочинивший и разыгравший перед камерой очередную криминальную историю. Показательно, что этого оказалось достаточно для победы на сочинском «Кинотавре»: строгость кинематографического мышления слишком редко обнаруживает себя на наших экранах.

Педалируя прием «затемнения», автор задает систему восприятия: он не намерен показывать то, что принято делать предметом рассмотрения в голливудском криминальном кино: аффекты и кровавые аттракционы. Вот почему зритель не увидит, как бьют Данилу, как эффектно Данила отвечает, как убивает «чечена». Исключены: насилие, учиненное над трамвайщицей, насилие, учиненное над старшим братом Данилы. Постельная сцена предстает взору как бы постфактум, причем автор максимально снижает ее, подавая персонажам в постель не пресловутый кофе или коньяк, а холодную вермишель в эмалированной миске. Наконец, заветное событие постсоветского кинематографа, излюбленное всеми нашими режиссерами от Рязанова до Овчарова — трапеза бомжей, — обрывается, едва начавшись.

Конечно, перед нами отнюдь не капитуляция постановщика. Перед нами стратегия. Алексей Балабанов сшивает фильмическую ткань из «бросового материала», снимает на пленку и склеивает «паузы». «Держать паузу» приглашен Бодров-младший, который, по общему мнению, «не умеет играть», но «обаятелен и органичен». Именно персонаж Бодрова по фамилии Багров призван был скрепить россыпь ситуаций, предложенных сценарием. Считается, видимо, что насилие имманентно присуще его персонажу, пришедшему «с войны» — из картины «Кавказский пленник».

Идея органичного проживания «пауз» вполне кинематографическая. Однако в неожиданную полемику с ней вступает не кто иной, как сам Алексей Балабанов. Теперь уже Балабанов-читатель. Конечно, мы помним его беззаветное увлечение Беккетом и Кафкой — любимыми писателями советского интеллектуала — и оттого ничему более не удивляемся. Не удивляемся, например, внезапному философскому порыву главного героя: «Скажи... зачем живем?» Вопрос адресован бомжующему немцу — представителю нации философов, за плечами которого толпятся, видимо, титаны мысли от Лютера до Хабермаса.

Выходит, тонкая, изящная игра в «зтм» расчищала жизненное пространство не для экзистенциальных перипетий, а для очередного диспута о смысле жизни. Пространство фильма свободно от действующих непосредственно на инстинкты эффектов — самое время строить индивидуальную человеческую судьбу. Вместо этого нам предлагают общедоступную мудрость: «Что русскому хорошо, то немцу — смерть». Дебильные рифмованные шуточки из уст мафиози (образцы современного фольклора): «Кто в Москве не бывал, красоты не видал», «Бери ношу по себе, чтоб не падать при ходьбе» — тоже отнюдь не случайный речевой элемент. Пришло время заполнять пресловутые «паузы», и в дело пошла коммунальная риторика.

Возможно, автору, замыслившему фильм из жизни киллеров и мафиози, не давала покоя криминальная эпопея Серджо Леоне и К°. Но тогда, как минимум, стоило озаботиться *характерами* главных героев, сугубо индивидуальными психологическими чертами. Вместо этого в кадре клубится злая анонимная воля: «Город — страшная сила. А чем больше город, тем он сильней. Он засасывает. Только сильный может устоять, да и то...» Своего рода общедоступное резюме знаменитой статьи Жана Бодрийара «Город и ненависть».

Кроме того, не дрогнет рука поставить вместо слова «город» слово «замок». И еще вспоминаешь из школьной программы трепетного Короленко: «Серый камень высасывал из нее жизнь...»

«Брат Митька помирает, ухи-и просит...» — что бы ни говорили о порочном соцреализме, меня трогает эта фраза. За живое. Здесь найдена точная мера авторского присутствия: перед смертью прилично лепетать про уху, а, скажем, о пролетарской революции — нехудожественно. От смерти будет далековато. «Вот ты умный, немец. Скажи мне: зачем живем?» — спрашивает раненый Данила Багров у представителя германской нации. Их общение в фильме сугубо функционально: один поддается «страшной силе» и грешит, другой вразумляет: «Бог тебе судья».

На мой взгляд, картина «Брат» объемлет две взаимоисключающие традиции криминального кино. Вначале, подобно Беккеру и Мельвилю, Алексей Балабанов расчищает пространство фильма от непосредственного насилия,

которое он прячет за непроницаемой ширмой «зтм». Далее должна начинаться кропотливая работа по созданию некоей «вторичной моделирующей системы», призванной рассказать о ситуации тотального насилия («Город — страшная сила»), не прибегая к непосредственной его демонстрации. Но, даже не успев испугаться сложности поставленной задачи, автор демонтирует первоначальную эллиптическую конструкцию и насыщает фильм элементами массовой мифологии, включая и плохо переваренную эстетику американской криминальной драмы. Таким образом, фильм становится ареной давней идеологической борьбы: европейская культурная традиция против заокеанской.

Французский критик Серж Тубиана отмечал как-то, что европейцам знакома жестокость, а не насилие — в отличие от американского кино, где язык зачастую ничтожен, беден, банален, а потому языку предшествует и фактически его отменяет телесное насилие, поданное натуралистическим образом. Балабанов, отказавшись от насилия, отказывается и от выработки киноязыка, или, на худой конец, его заимствования. Он не желает работать со своими персонажами, обозначая жестокость их мира косвенным образом. Вопреки безусловной пластической одаренности режиссера, фильм эклектичен. В нем благополучно соединяются, но не уживаются черные проклейки — умолчания — и набор кинематографических общих мест.

«Вот контрацептивы! Пойдем...» — командует бойкая девица-кислотница, и вместе с ней Данила скрывается в «зтм»: точное и на редкость экономное решение проблемы секса на экране. Однако этому эпизоду предшествует молодежная тусовка и бессмысленные в контексте картины «идеологические» претензии Багрова к «американской музыке». Откуда у режиссера (и, добавим, сценариста) художественное время на столь несущественную болтовню? Это те самые минуты, которые он крадет у магистральной линии повествования. Они были предназначены для того, чтобы средствами кинематографа *показать* то, что не раз *проговорено*: «Город забирает силу. Вот и ты пропал».

Или, например, дважды повторенная фраза: «Я, это, в штабе отсиделся» — пример абсолютной точности. Это — индивидуальный психологический и речевой жест Данилы, прошедшего через мясорубку чеченской войны. Ложь психологически обусловлена, она строит характер. Здесь образ главного героя, а вместе с ним и фильм заряжаются художественной энергией. Но псевдофилософские сентенции героев — это *коллективный* бред. Тут режиссер нарушает объективную дистанцию и теряет персонажа из поля зрения.

Иногда автор настолько приближается к пространству собственного фильма, что теряет контроль над собой и вваливается в экранный мир, прорывая пограничное белое полотно. Две ипостаси, два образа, два самочувствия режиссера явлены в конкретных образах: сначала всемогущий клипмейкер наказывает главного героя, а в середине картины другой режиссер — смертельно испуганный неудачник — Данилой великодушно прощен. За все возможные и невозможные грехи режиссерского племени. Не слишком заметная в структуре картины рифма носит, тем не менее, смыслообразующий характер, обнажая отчасти мазохистскую природу отношений автора со своим произведением и персонажами. Автор конструирует сильного героя, в котором словно бы изживает собственное унижение и страх. Режиссер-демиург, утратив власть над своим творением, с готовностью заискивает перед системой массовых представлений и ожиданий; он забегает вперед, подставляет стул, поправляет галстук, то бишь реплику, конечно: «Все режиссеры — пидоры!», «Не брат я тебе, гнида черножопая»... Кажется, здесь уже нарушена эстетическая дистанция, и фильм вырождается в примитивный «пресс-клуб».

Объективная дистанция нарушается и тогда, когда нас пытаются убедить в особо благожелательном отношении Данилы Багрова — Сергея Бодрова к творчеству Вячеслава Бутусова. Лидер «Наутилуса...» принадлежит иному поколению. Его социальный протест связан с концом 80-х, и эта эпоха наложила неизгладимый отпечаток на строение его личности, сценический и экранный образ. Напряженно сведенные скулы Бутусова выдают в нем борца за всеобщее благо, не важно, борется ли он реально или имитирует процесс.

«Скованные одной цепью, связанные одной целью» — вот его творческое кредо. Напротив, психофизика исполнителя главной роли выдает в нем ранний социальный успех, и антитоталитарное «героическое» прошлое Бутусова должно либо претить ему, либо как минимум оставлять равнодушным.

Другое дело, что Багров и Бодров не имеют друг к другу ни малейшего отношения. Данила Багров — сын рецидивиста, ветеран войны и начинающий киллер — не вписывается в психофизику Бодрова-младшего точно так же, как и увлечение туманно-коллективистской лирикой «Наутилуса...». Когда в заключительной сцене Бодров отвечает на вопросы водителя грузовой фуры с неопределенной, отвязанной улыбкой, когда слова его просты, а жесты необработаны, случается казус: мы видим вполне реального молодого человека, стоящего на пороге жизни и пребывающего в состоянии благодушно-аморфной открытости миру, в то время как история, которую мы посмотрели только что, имеет очень малое отношение к этой улыбке, к этим движениям, к этому юноше. Нам предложили музыкальный клип со стрельбой и барабанами, а счастье было так близко...

В конечном счете в чем функция автора картины, режиссера и сценариста? Его работа проста: в каждое мгновение находиться на нужном расстоянии от своих персонажей. Закрывать глаза (объектив) там, где гадко и скучно, открывать там, где образно и точно. Алексей Балабанов неплохо справился с первой задачей. А со второй — увы. Химеры коммунального сознания заполонили фильм: «Зачем живем?», «Не тот счастлив, у кого много добра, а тот, у кого жена верна», «А ты Бутусова знаешь?»

— Нет, предпочитаю тишину.

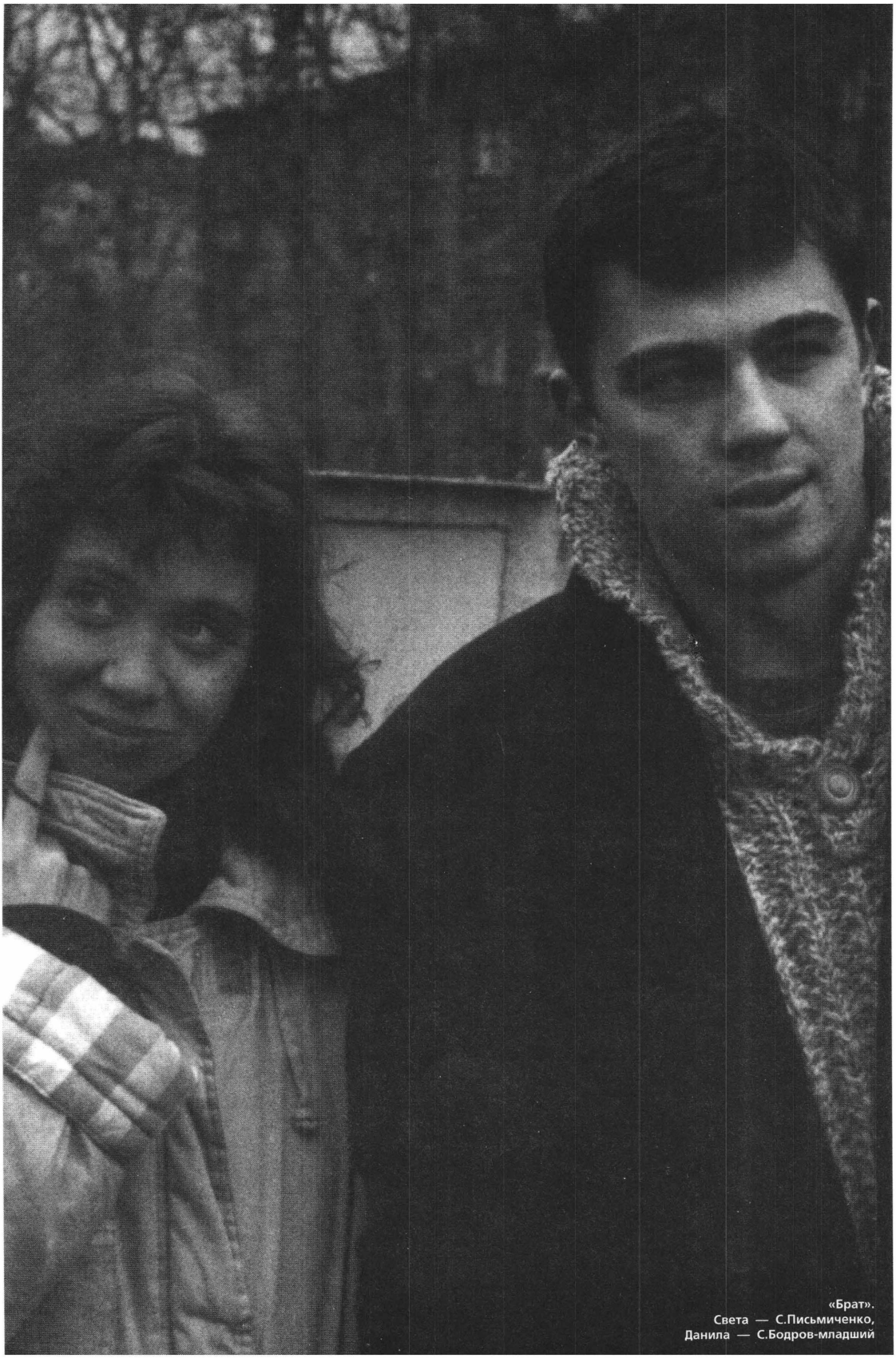
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

«Не брат я тебе, гнида...»

«Брат» для Алексея Балабанова начинался как заполнение творческой паузы в рамках малобюджетного проекта: быстро снять, быстро окупить. А получилась работа принципиальная.

Две предыдущие картины (по Беккету и Кафке), как, впрочем, и следующий после них «Трофим» (судя по его замыслу), — работы авторские, в большей или меньшей степени предназначенные для просвещенной публики. «Брат» — боевик про нашу криминальную жизнь, но... какой она видится новопитерскому интеллектуалу. Не будучи, как балабановская новелла «Трофим» в альманахе «Прибытие поезда», жанровой стилизацией, этот фильм независимо от публичных заявлений автора имеет смысл рассматривать в координатах жанра как такового, то есть масскульта. Что, как известно, означает внятно рассказанную историю, рассчитанную на активное сопереживание, сильного (и, разумеется, положительного) героя, прямые авторские оценки, неотвратимый — сквозь зигзаги сюжета — хэппи энд и т.д. Все эти требования Балабановым, кажется, выполнены. Отсутствует также излишняя рефлексия и нет вопросов — одни ответы, как и полагается в жанровом кино.

Однако ответы оказались столь идеологически и концептуально определенными, что фильм, лишенный в своей основе больших амбиций, вдруг стал чуть ли не манифестом нашего новейшего кинематографа (ситуация нынешней идейной и эстетической пустыни не оправдывает явно завышенных оценок). Манифестом, который встречен многими изданиями с восторгом. Декабрьский «Кино Парк»: персонаж Сергея Бодрова-младшего «признали новым национальным героем... Произошло то, чего так ждали от кино: имя главного героя стало нарицательным. Появилось «лицо» у целой армии молодых людей, пытающихся найти себя в большом городе». И от этого, честно говоря, тошно.



«Брат».
Света — С.Письмиченко,
Данила — С.Бодров-младший

В жизнеподобную ткань картины вплетены будто само собой разумеющиеся всенародно любимые сентенции: «Черные с пушками — звери», «Оборзел, татарин», «Не брат я тебе, гнида черножопая», «Евреев я как-то не очень»... Используя уже опробованное обаяние Сергея Бодрова, обласканного и задушенного после «Пленника» премиями, которые удостоверяют его актерскую профпригодность, Балабанов заставляет своих молодых зрителей идентифицироваться с этим персонажем, именно его нагружая посконными мифологемами: «Теперь русских душат, значит, знают, что слабые мы сейчас», «Скоро вашей Америке кирдык»... Наверное, подумал я, Балабанов, считая себя кафковедом, «народу» с презрением оставляет темные и дикие откровения. Режиссер вроде бы уверяет меня, что бытовой, то есть естественный, как икота, шовинизм есть непременная черта русского человека вообще и современного в частности. Очень может быть, что автору так кажется. Но я — вовсе не сторонник политкорректности в кино (в метро я за нее) — отказываюсь в это верить и (тем более) принимать сей «реализм», «натурализм» и все его квазиобобщения. Хотя бы из-за их настойчивой тенденциозности.

Какой приятный парень — герой. Чистым взором и с искусствоведческим прищуром он обозревает изумительные постройки Воронихина и Растрелли. Ну, а если убивает каких-то там людей (причем, не «черножопых»), так ведь потому только, что они — плохие. К тому же русских, особенно родственников, притесняют, потому и мстит он почти как... чеченец.

Брат киллера, персонаж Бодрова-младшего, убивает не ради денег. Просто попросили — он не отказал. Поклонник «Наутилуса...», он — убийца поневоле, вроде как невольник чести. Поэтому раздаются глубокомысленные голоса: он не аморальный, а внеморальный. Немножко Кандид, но и одновременно оснащенный обыкновенным боевым опытом российский дембель. Все они, как и мы, остальные, сегодня, в сущности, «братки».

У Балабанова по ходу дела припасено несколько ловушек для обнажения программных смыслов фильма. Помогает герой не кому ни попадя, а немцу. Слава Богу, не еврею, а то прогрессивные критики обвинили бы его в конъюнктуре. А вот немцев жаль. Живут они здесь, проигравшие великую войну, на кладбище. В то время как черные — теперешние враги — ездят аж в нашем русском трамвае, причем, нагло, о ужас, без билетов.

Бодров бродит по Питеру, как студент по дороге в читалку. Ну, замочил кого-то с равнодушием профессионала, зато в следующем кадре он со смущенной улыбкой расспрашивает продавщицу о новом альбоме Бутусова. Хорошо еще, что не Талькова или кого-то поновее в этом роде. С другой стороны, обещал пощадить — и не застрелил.

При том, что он повторяет: отсидел войну в штабе писарем, — он демонстрирует хватку отнюдь не штабной крысы. И его бесспорный профессионализм (из бутылки сделать глушитель, запал из спичечных коробков) работает на психологическую притягательность боевика, а не искусствоведа в штатском Бодрова. Но, в отличие от стукача, киллер для нашего зрителя (критика) сегодня — фигура романтическая. Конечно, после «Взгляда», ведущим которого стал Бодров, после раскрутки в прессе этот герой-персонаж обязан был вырваться в кумиры девочек, тоскующих по нашим, а не американским романтическим гангстерам. По ходу дела он заводит роман с вагоновожатой (как замечательно снимал Балабанов трамваи с эксцентричными пассажирами в «Счастливых днях»), отказавшей ему, обаятельному убийце, и отплатившей таким образом за свой животный страх.

В «Кавказском пленнике» Бодров своей пленительной естественностью обыграл профи Меньшикова, которому, надо признать, не хватило драматургии. Но теперь его тогдашний одноразовый дилетантизм лишился выгодного фона. Оказавшись без контрагента (картинки Питера таким фоном считать все же не решаешься), Бодров получил репутацию звезды. Звезды, которой в этой стране внемлет множество опустошенных, вернее, ценностно незаполненных молодых людей. Сейчас Бодрову на ТВ предлагают изображать еще более положительного героя. А он другим-то и не был, судя по унизительной зрительско-критической реакции.

«Брат», как и подавляющее множество наших фильмов-побратимов, запол-

нен грязью, разрухой, загаженными коммуналками, беззубыми стариками, уродливыми испитыми женщинами, незаработанными деньгами, вечным насилием. Тут уже не пресловутая «чернуха». Тут социалистический реализм наоборот, не в привычных, а перевернутых декорациях. Даже если его снимали на натуре! Надоело напоминать, что от Тарантино до Бойла и Кассовица пристальное изображение «социального дна» эстетически откомментировано, не говоря о такой мелочи, как позиция режиссера. Но собственно эстетические критерии в нашем кино вроде бы в последние годы отменены. Мне говорят: не до жиру. Сейчас лишь бы снимать. «Лишь бы не было войны».

При этом нельзя сказать, что именно бедный бюджет заставил Балабанова сделать бедное кино. И в переносном смысле тоже. Его фильм вовсе не минималистский опус, а программная идейная (включая намеренное отсутствие эстетических идей) нищета. Внутрикадровые композиции, выбор ракурсов, монтажные ритмы — все то, что называется в просторечии киногенией, здесь то приблизительно, то жирно. Актерская несостоятельность может считаться большой победой разве что от полной безнадеги. Или же как следствие замутненного взгляда. Каждый кадр «Брата» — это своего рода пластический протест против тщательной остроумной пластики «Трофима». А абсолютно разные режиссерские задачи не являются оправданием внехудожественной (малобюджетной) аритмии.

Можно было бы (хотелось бы) не уделять столько времени этой проходной работе талантливого человека, если бы весь нынешний сезон «Брат» не исполнял роль национального лидера (главный приз «Кинотавра», официальная программа Каннского фестиваля, десятки более скромных номинаций). Любое русское кино расхватывается с жаром, а «Брат» это или «Шизофрения», изголодавшемуся по русскому продукту потребителю до фени. Если бы зарубежный киноистеблишмент (хотя это как раз понятно) не рукоплескал (сам видел в Канне) этой версии рассказа об «очень опасной стране с непредсказуемыми обитателями», если бы Алексей Балабанов не уверял повсюду, что его высказывание о норме морального попустительства востребовано молодыми людьми, если бы сам Бодров не объявлял бандитские ценности «странными», «другими», «новыми», «в социальном смысле точным попаданием» — я никогда не стал бы говорить об этой картине. В гипотетическом «Брате-2» — дает интервью ведущий программы «Взгляд» — «у него уже не было бы обреза: было бы оружие с оптическим прицелом. Но скорее всего... скорее всего у него просто не будет необходимости убивать самому».

К О М М Е Н Т А Р И И

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо второе

Русские пришли — канал РТР введен в число непременных в туристских отелях на Крите, что в виду руин Кносса и Феста наполняет душу некоторой даже гордостью. Эта гордость несколько, впрочем, привядает при сопоставлении с NBC, во всяком случае, по части животного царства, ну да что поделаешь: долговременный контракт с «Нэшнл Джиографик» надо было заработать раньше. С этим можно бы и смириться, хотя после телевизионной баллады о шакале, изгнанном из стаи за нарушение кодекса и долго блуждающем в поисках подруги на фоне Йеллоустонского национального парка, зверушки на отечественном экране кажутся какими-то выцветшими.

Однако я вовсе не об этом хотел говорить. О звуке!

Я рос в эпоху радио. Мне было пять, когда по Остоженке с парада Победы ехали артиллерийские расчеты с конями, подобранными в масть: вороные, гнедые, каурые, серые в яблоко. Из черной тарелки репродуктора звенели «Ласточка-касаточка, подруженька моя», «Брянская улица на запад нас ведет» и прочее. Но из той же тарелки с единственной ее программой впитывались в сознание дивный голос Бабановой в сказках Андерсена, сериал «Клуба знаменитых капитанов», «Школа» Гайдара. Как будили воображение кудесники, творившие чудо звукового сценария! Эпоха трофейного аккордеона и трофейного же патефона, эпоха радиоприемника «Рекорд», в котором народные умельцы ловко перематывали ненужный второй средний диапазон на запретные 13 и 15 *м*, по которому я слушал репортажи из Будапешта 56-го. Может, по этой причине, особым музыкальным слухом отнюдь не обладая, я так чувствителен к звуку на ТВ.

Уже четверть века мы обучались произносить длинное слово «аудиовизуальное» и, может быть, даже понимать его незатейливый смысл. Тем не менее, отечественное телевидение и после смены поколений по ту сторону экрана сохранило устойчивое презрение к звуку. Пока идет фильм, даже самый скверный, регулятор громкости можно спокойно держать где-то на отметке 25: все слышно. Другой вопрос, что нередко от этого не много радости, так как в абсолютном большинстве случаев (пожалуй, фильмы Никиты Михалкова здесь скорее исключение) отечественные режиссеры звуковой климат кино понимают как-то уж очень упрощенно, в соответствии с чем звукорежиссеры старательно вытирают все «лишнее», отчего слышны или реплики, или музыка, или отдельный скрип снега.

Кстати, отчего это наш экран так склонен к некоему свинству? В американской, скажем, конвенции наиболее откровенная любовная сцена имеет обычно «снятый» характер, позволяющий видеть в ней эстетическое событие

(даже если это и не «Основной инстинкт», все именно так). В огромной степени сие зависит от шлифовки движения, всегда выверенного (даже если это и не «Весь этот джаз», как обычно, переведенный совершенно невпопад, ибо первичное значение слова «jazz», в точности отражающее настрой фильма, — вздор, ерунда). Эротически зазывный танец или, к примеру, проход модели по подиуму непременно остаются в сфере искусства, то есть искусственности, не терпящей никакого натурализма. На нашем экране всё похожее по жанру, начиная с оголтелых эстрадных див и дэвов, непременно отдает похабелью. И все же главное, может быть, — это все-таки звук, ассоциирующийся — на переходе к обонянию — с запахом пота (что скорее указывает на германское влияние)...

Однако из области высокой поэзии вернемся к прозе. Как только кончается фильм, регулятор громкости обычно необходимо передвинуть на 40, а то и больше, так как иначе чаще всего ничего не услышишь. В тех редких случаях, когда мне приходилось что-либо говорить в микрофон, я обращал внимание на то, что в сторонке непременно сидело юное существо в наушниках, в обязанности которого, по-видимому, входило блюсти силу и тембр звучания. Не сомневаюсь, что это существо отнюдь не исчезло с горизонта, но где блуждают его мысли, остается тайной, тогда как бесчисленным режиссерам и выпускающим редакторам на весь этот шум совершенно и глубоко наплевать. Но когда, глядя нам в глаза, мрачный, как похоронный марш, Сванидзе или, мягко выражаясь, темпераментный Пельш вещают нечто важное, со звуком все в порядке. Однако стоит кому-то из ведущих направить микрофон в сторону менее значительных лиц, прощай, звук, прощай.

Зато в последнее время чуть не на всех каналах воцарилась новая мода: течение документалистики прерывается этакими лихими щелчками с потягом, знаменующими, наверное, смену слайда в проекторе кодак-карусель. Это означает, что мой пессимизм неуместен и к звуку проявляют внимание. А что из этого выйдет, известно не более, чем содержание выражения «кислотно-щелочной баланс», которым мы обогатились в последние годы.

Всё «зя-я-я», как говорил восхитительный Полунин, повтор телепередачи о котором относится, на мой взгляд, к числу крупнейших удач ТВ: не каждый день мы обзаводимся действительно крупным художником, успех которого был вскормлен телевидением, начиная с невинного баловства первых номеров его замечательного театра. Всё «зя-я-я», и потому бесконечные длинноногие, надо признать, девицы, похожие, как сорок тысяч братьев Пресняковых, все уверяют почтенную публику, что они имеют отношение к вокалу.

Я вспоминаю первое прикосновение к тайне российской души, имевшее место на территории пионерлагеря под Набережными Челнами, где на заре перестройки мне довелось участвовать в деловой игре по поводу развития этой промышленной слободы-переростка. Рядом какой-то там учебе подвергались пионервожатые. Их учеба кончилась очень мило — дискотекой. У местного диск-жокея был на редкость недурной подбор записей, но разошедшийся народ отвергал всю иностранщину, требуя вновь и вновь крутить нечто с припевом «Баня-баня-баня-баня-баня — радость нашей жизни холостой». Чуть усложненную мелодику они не понимали, иноземных слов — тоже. С тех пор мне легче понять, почему у какого-нибудь господина Буйнова достает куражу использовать голосовые связки в песенной манере, когда есть, к примеру, записи Фредди Меркьюри и «Куинз».

Впрочем, хватит о грустном. Все-таки умножение числа каналов и начатки конкуренции между ними есть великое дело. Вопреки общему засилью дурного вкуса, в утренний воскресный час к нам запросто заглядывает на редкость обаятельный Тимур Кизяков, подобравший себе в пару неулыбчивого партнера по консорциуму «Оч-умелые ручки», восхитительно возродившего превращение всякого хлама в якобы полезные предметы на манер рецептов американского журнала «Попьюлар Мекэникс» эпохи Великого Кризиса. Это почти противоестественно, что наисовременнейший молодой человек с безошибочным тактом, не теряя мягкой иронии, умеет разговорить практически любое, самое поначалу зажатое семейство! По классу работы Кизяков не усту-

пает никому из западных коллег, и при этом он глубоко «наш», нигде более не мыслимый. Уже немало.

Но есть еще Артур Крупенин — редкого обаяния ведущий «Профессии», вопреки ожиданиям сохраняющий способность изумлять подбором героев (достаточно назвать, скажем, татуировщиков), так что поистине всякий раз можно узнать нечто новое. Есть «Бесконечное путешествие», тоже вопреки любым ожиданиям продолжающее вытягивать из своего магического цилиндра все новых героев нашего времени, помыслить о существовании которых еще несколько лет назад было невозможно. То одинокий культуртрегер, заведший торговлю шляпами в какой-то части Африки. То отважная русская дама, увлекающая своего чернокожего супруга в гости к его экваториальной родне. То молодой человек, без денег и документов объезжающий пол-Европы, как если бы речь шла о моих однокурсниках, которые в отдаленном 1958 году перемещались в бывшем едином пространстве, хотя и теряя товарищей (один был в Белгороде заперт любвеобильной милиционершей на чердаке, полном яблок, другого передавали со свадьбы на свадьбу в Сванетии). Вольный дух бродяжничества, который занес нас как-то на волжский теплоход, где право проезда было выменено на магнитофонную ленту с тогдашними «хитами», затем в Красноводск, где мы за бешеные по тем временам деньги изобразили проект бани на огромном листе и оная баня отражалась в мокром асфальте вместе с «Кадиллаками», на образ которых был тогда большой спрос, затем на паром в Баку, на котором все заработанные дензнаки как-то растворились сами собой... Все это было, но с одним немаловажным отличием: тогда география и история были для нас более-менее одно и то же. Нынешние путешественники бродят по всему миру, но без посредства ТВ мы бы об этом не узнали.

Не без потерь, разумеется. Только успело стабилизироваться «Времечко», мило-глуповатое, как все наше российское естество. Только сложилась славная компания, где все замечательно дополняли друг друга, и на́ тебе! Разругались по каким-то, надо полагать, существенным причинам, разошлись, а в результате на одном канале новое «Времечко», которому так недостает манеры Льва Новоженова создавать вроде бы значимое настроение решительно «из ничего», а на другом — бредовато названное от отчаяния «Сегоднячко», где обнаружилось: одной новоженовской манеры маловато, чтобы держать эфир. Такое было, такое будет, хотя все равно жаль. Но сам факт, что жаль потери принципиально легкомысленной программы, уже есть качественное изменение нашей жизни.

И все же многолетние размышления по поводу отечественных нравов не проходят без следа.

Может, Бог с ним, с телевидением, господин главный редактор? Некогда мы с вами служили по культурологической части, регулярно встречаясь в НИИ, который приютил наши легкомысленные упражнения в науках. Обсуждались всё вещи сурьезные, но мне не давал покоя один прогностический сюжет. Одни настаивали на том, что в силу давней зажатости туземное дамское население никогда не впадет в стриптизную модальность, я же утверждал, что именно по этой причине при первой возможности оно кинется раздеваться на людях взапуски. И что же? Даже из прогноза погоды у нас ухитрились сотворить нечто подобное! Присмотритесь, как помавают ручками прогнозпогодные дамочки: сообщать о том, где какая температура, дождистость и прочие неинтересные вещи, им невмоготу, а раздеваться вроде не положено. Они помавают.

С О - М Н Е Н И Е

БОРИС ПАРАМОНОВ

Возвращение Лисистраты

Есть большой соблазн считать феминизм модификацией очень и очень традиционной для ряда западных стран протестантской религиозности. Прежде всего на это наводит сама география: феминистские экстремы, вообще развитое феминистское движение имеют место как раз в странах протестантской традиции. Протестантскую культуру всегда отличали сухое законотворчество, легализм и формализм, не говоря уже об ощутимом аскетизме всего бытового облика ее носителей; отсюда — уже не юридический формализм, а прямое сутяжничество американских феминисток, всегда готовых отстаивать свои «права» в ситуациях, когда это слово требует именно кавычек. Протестантизму, однако, отнюдь не присущи те эксцессы аскетизма и подавления плоти, которые отличали практику средневековых католических святых, преимущественно женского пола, посвящавших свою жизнь ухаживанию за расслабленными и гнойными. В этом самоотречении чувствуется болезненная эротика, совершенно неощутимая, к примеру, у какой-нибудь североамериканской сельской учительницы, хотя бы и из старых дев. Есть, однако, серьезное возражение против жестко протестантской идентификации феминизма: почему это движение — исключительно женское, о чем и свидетельствует его имя? Куда делся мужской извод протестантского аскетизма? Современные пуритане — потомки персонажей Вальтера Скотта — отнюдь не преследуют современных ребекк. К тому же феминисток сколько угодно среди этих ребекк, причем самого разного толка и склада — от красавицы Ноэми Вулф, объявившей женскую красоту выдумкой мужчин в целях эксплуатации женщин (не наоборот), до уродки и клоунессы феминизма Эндрии Дворкин, утверждающей, что оба ее мужа подвергали ее изнасилованию.

Что же стоит за феминизмом как формой «женского протеста»? В чем смысл этого противостояния мужчинам? И следует ли искать в этом противостоянии сексуальный подтекст? Если утверждать последнее, это неизбежно позволит видеть в феминизме скрытую форму женского гомосексуализма, но темой лесбийской любви феминизм явно не исчерпать, он ни в коем случае не самоотождествляется с женской гей-культурой. Лесбиянки не более чем крыло и фракция феминизма, терпимая, но не очень и приветствуемая. В то же время видеть в феминизме социальное и политическое движение, озабоченное главным образом (если не только этим) темой женского равноправия, тоже не хочется. Слишком много страсти вкладывается в феминизм его участницами. Это не западная черта, точнее, не характерно для западной политической культуры. На Западе давно уже все, и мужчины, и женщины, научились относиться к политике хладнокровно. Политика частична, а феминизм целостен, он требует и берет всего человека.

Тут возникает очень значимый теоретически вопрос: о самом сексе. Целостен он или частичен, функция это или субстанция? Это, в сущности, то, что разделило Фрейда и Юнга. Не вдаваясь в подробности, скажу только, что у Юнга секс, либидо и прочие синонимы являются символической формой, а не носителем бытийных первооснов. И встав на его точку зрения, легче понять феминизм как культурное явление, не пренебрегая в то же время столь заметной его сексуальной или, лучше сказать, родовой, гендерной окраской. Секс в феминизме — означающее, а не означаемое, язык, на котором только и становится понятным феминистский месседж, о котором подчас не догадываются и сами феминистки. Конечно, это не столько язык, сколько шифр, код. Но у нас есть ключ к этому коду.

Его дал Аристофан в «Лисистрате». Отказ мужчинам в брачном ложе — а этот обертон все же ощутим в феминизме — долженствует означать недовольство женщин формами и содержанием мужской культуры, мужской доминации в культуре, мужской ее доминантой. Очень своеобразная феминистка — ненавидимая феминистками — Камилла Палья говорит, что если б культура осталась в руках женщин, как во времена гипотетического матриархата, мы жили бы до сих пор в травяных хижинах. Культура, по определению, — это насилие, насилие над природой, в пределе — война, и не только метафорическая, но и буквальная. Война — форма расплаты за существование феномена культуры как доминации. Эстетка Палья понимает, что красота трагична, в более расхожем варианте — требует жертв, и она, итальянка и католичка, на эти жертвы согласна: мироощущение несколько реакционное в эпоху тоталитарных диктатур и атомной бомбы. В этом отношении феминистки, кажущиеся рядом с Пальей простоватыми провинциалками, на деле более продвинуты. Человечество устало от трагедий и — по крайней мере, на Западе — осознало эту усталость. Отказ от культуры как репрессии — это и есть содержание демократии. Феминизм дает этому отказу эксцентричную и, повторяю, не всегда понятную самим феминисткам форму. Они на словах борются, скажем, против сексуальных домогательств, а на деле — против войны как культурной формы, против культуры как формы войны, насилия, репрессии. Это и означает борьбу против мужчин — против мужской культуры.

Еще раз: такое понимание свойственно не всем, но у некоторых встречается и артикулируется весьма выразительно. Приведу высказывание Робин Морган из ее книги «Любовник-дьявол: о сексуальной природе терроризма» (замечу кстати, что сама Робин Морган имеет опыт пребывания в подпольной террористической организации): «Андролатрия — поклонение мужественному отцу-триумфатору — и некрофилия — поклонение любимому, но обреченному на смерть сыну — исчерпывают по существу всю мужскую философию. Эстетически насилие было столь тесно переплетено с идеями романтической страсти и сексуального могущества, что террор предстал выражением не только религиозного спасения и интеллектуальных поисков, но самой красоты. [...] Мир искусства, литературы, культуры вообще фаллоцентричен [...] в многочисленнейших — от Дэвида Лоуренса до Нормана Мейлера — высказываниях мужской член понимается как сепаратный орган, порождающий буквально этику экстаза, выхода из себя, что является мужским восприятием мира, самоосознанием мужчины как носителя оружия, проникающего, прорывающего, взрывающего мир».

Как говорится в одном русском романе, правильная мысль — моя мысль. Русский опыт подтверждает эту мысль оглушительно: коммунизм как крайняя форма мужской цивилизации, устранивший из нее все, кроме железа, показавший, что террор и повальная индустриализация — одно и то же. На Западе террористической формой технологической экспансии был немецкий нацизм (трактовка Адорно и Хоркхаймера в их «Диалектике Просвещения»). Но русской истории вообще свойственно противостояние мужского и женского начал, архетип России — Ярославна, от которой убежал муж-воин сражаться с половцами (вместо того чтобы «мультикультурально» их ассимилировать). Мужское начало в России всегда выступало в форме насилия, насильничества, чужеродного и нелюбовного проникновения — разрыва: что

татары, что Петр с его немцами, что большевики с их немцем же Марксом. Как страна культурно неопытная, то есть провинциальная, Россия делала западную норму модой, то есть преувеличивала ее до абсурда.

Интересно, что ту же трактовку феминизма как бунта Лисистраты можно подтвердить на русском же опыте, так сказать, с другого конца. Вспомним возникновение феминизма в СССР, общество «Мария». Советские феминистки того призыва не были похожи на их западных товарок, их месседж был противоположным: восстановление семьи, культ деторождения, десоциализация женщин, приватизация их в семье. Как в коммунизме (западная) идея репрессивной культуры явилась гиперболически подчеркнутой, так же и бунт против нее прозвучал чистой нотой в советском феминизме. Отношение России к Западу вообще — проговаривание скрытых западных содержаний, обнажение подавленных — той же репрессивной культурой — западных тем. Россия не мальчик, крикнувший: «Король голый!» Это сам король, поспешивший раздеться.

Представив феминизм этакой сегодняшней борьбой за мир, я иду, кажется, против фактов, скажем, против того факта, что американские женщины стремятся в армию и соответствующие их усилия находят принципиальную поддержку у феминисток. Стоит, однако, приглядеться к этому явлению поближе. Вот еще факт: во время войны в Персидском заливе ровно треть женщин-военнослужащих, принимавших участие в операции, вернулись с войны беременными. Что это, как не стремление сделать из армии семью во всей полноте ее функций? Это не стремление женщин стать воинами, а их желание — пусть бессознательное — армию разложить изнутри, дискредитировать саму идею армии как мужского союза и, в метафизическом пределе, подорвать основы мужской культуры как доминации и насилия над природой. Вы нам последнее слово военной, убийственной техники, а мы вам — плодоносящее чрево.

Может возникнуть впечатление, что, поддаваясь таким модам, если и не поощряя, то допуская их, Запад, Америка предаются одностороннему разоружению. Коммунизм, допустим, ликвидирован, а как быть с исламом, с его культом воинов и воинских жертв? Но ведь у Америки всегда есть в запасе рок-музыка и джинсы. Давно доказано — в том числе опытом того же Советского Союза, — что проникновение этих орудий американской цивилизации смиряет и разоружает потенциального противника куда эффективнее, чем ракеты «Першинг». Если новый президент Ирана разрешит джинсы, то недалеко и до отмены фатвы Салману Рушди, если, конечно, он, Рушди, доживет до того времени вместе со всеми нами.

Джинсы же, как известно, одежда unisex, единополая.

ФИЛОСОФИЯ И ЛАНДШАФТ

МИХАИЛ РЫКЛИН

Объект охраны

Поговорка «На всякого мудреца довольно простоты» пришла мне в голову, когда я читал мемуары генерала А.В.Коржакова, отставленного в июне 1996 года начальника охраны президента России. Книга под названием «Борис Ельцин: от рассвета до заката» интересна не тем, что представляется интересным ее автору, не сенсационными разоблачениями, компроматами на конкурентов, разгадками тайн новейшей русской истории, в которые генерал был посвящен. Все это в записках Коржакова есть, хотя он постоянно держит руку на информационном кране, сортируя то, что уже созрело для придания публичности, и то, что откладывается на будущее или вообще не будет разглашено. Он балансирует на острие обычной для «посвященного» дилеммы: не сказать слишком мало (это сделает книгу неинтересной для читателя) и не сказать слишком много (это могло бы навлечь обвинение в разглашении государственной тайны).

Но для меня в книге всесильного фаворита интересно то, что ему самому представляется не имеющим отношения к политике, тривиальным, само собой разумеющимся и поэтому ускользает от авторской цензуры, проговаривается как бы автоматически. Эта зона невинности власти содержит куда больше сюрпризов для внешнего наблюдателя, человека со стороны, чем тщательно дозируемые «разоблачения» и «тайны», ценные для их носителя и его ближайшего окружения. Нерефлексивное поле властвования, в центре которого находится тело президента, описывается в «Борисе Ельцине...» с удивительной непосредственностью. Неформальный момент явно доминирует над формальным: формально генерал отвечает за личную безопасность президента, а неформально является его «кровным братом». Комментируя свою вынужденную отставку летом 1996 года, Коржаков роняет странную на первый взгляд фразу: «Одной размашистой подписью Ельцина я был освобожден от тех *обоюдных* (курсив мой. — *М.Р.*) клятв и присяг, которые мы давали друг другу». Эта фраза не является опиской: генерал явно считает, что президента их частные «клятвы и присяги» связывали в не меньшей степени, чем его самого. Ельцин являлся для него президентом лишь формально, «при посторонних», а неформально, «наедине» превращался в «кровного» брата. «Если мы оставались наедине, Ельцин никаким президентом для меня не являлся. Друг друга мы считали «кровными» братьями — в знак верности дважды резали руки и смешивали нашу кровь. Ритуал предполагал дружбу до гробовой доски. При посторонних же я всем своим видом показывал, что Борис Николаевич — президент при любых обстоятельствах». Неформальный уровень настолько важнее формального, что Коржаков, отвечающий за личную безопасность президента, сплошь и рядом действует так, как если бы ему была вверена безопасность государства.

У Коржакова отождествление с президентом было максимальным, «ножницы» между формальным и неформальным статусом — беспрецедентно огромными. В приказном тоне он требует от политиков, впавших в немилость соратников президента, писателей и т.д. воздерживаться от негативных высказываний в адрес «шефа», заранее квалифицируя их как «вранье». Политическая жизнь России последних лет предстает непрерывной цепью предательств. Оказывается, Ельцина предали политик Явлинский, бывший пресс-секретарь Костиков, министр обороны Грачев, писатель-сатирик Задорнов и многие другие. Всех их начальник охраны причисляет к стану своих личных врагов. При этом ответственность самого президента символически бесконечно возрастает, но в каждом отдельном случае ликвидируется в фигуре «предателя» (за чеченскую войну отвечает Грачев, за развал экономики — Гайдар и Чубайс и т.д.). Сам генерал в конечном счете не в силах выдержать то неформальное доверие, которое оказывает ему «кровный» брат, и также становится «предателем». Просто для себя он находит оправдания, в которых отказывает другим.

Уверен, что читатель не истолкует воспоминания Коржакова как акт предательства, вероломства по отношению к президенту. Напротив, написание этой книги, какими бы мотивами ни руководствовался ее автор, представляет собой, по всей вероятности, самый гражданственный поступок в его жизни. Печально то, что пока этот от природы неглупый человек осознает себя гражданином лишь инстинктивно, под влиянием нанесенной ему личной обиды.

Президент Ельцин предстает в мемуарах своего близкого друга колоритной, непредсказуемой и необузданной личностью. И дело не просто в его пристрастии к спиртному. В мемуарах создается целая мифология «простого мужика» с рабочими руками, явно унаследованная от советского периода, когда она была официальной. Слово «мужик» неизменно наполняется позитивным смыслом и возникает, когда генерал чувствует свою близость с кем-то, будь то канцлер Коль («Этот мужик никогда и ни в чем не уступит нашему президенту»), выпившие по семьсот граммов водки руководители охраны американского президента («Возникло ощущение, что мы сидим за столом с русскими мужиками, только разговариваем через переводчика») или собственные друзья и сотрудники. Его умиляет скромность обстановки в доме немецкого канцлера, а по поводу резиденции американских президентов в Кэмп-Дэвиде у него вырывается неожиданное признание: «Скромность и простота резиденции повергла меня в уныние... Видимо, не одно поколение россиян должно вырасти в достатке, прежде чем к власти придет президент, способный без жадности воспринимать материальные блага, сопутствующие восхождению на престол». При этом он не понимает, что в США нет «престола» в привычном для него смысле: разделение власти на законодательную, исполнительную и судебную ставит каждую ее ветвь в строго определенные, в том числе и материальные, рамки. Это непонимание имеет активный характер: именно то, что восхищает генерала на Западе, с яростью искореняется им и ему подобными в России. Не кто иной, как его заместитель, «седой, жилистый русский мужик», предлагает план расстрела из танков здания парламента в октябре 1993 года. План удивляет даже видавших виды армейских генералов. Расстрел Белого дома по этому плану послужил прологом к принятию конституции, которая de facto ограничила демократию в России, сосредоточив основную власть в руках президента, вновь воссоздав покачнувшийся было «престол». Почему то, что восхищает наших консервативных соотечественников на Западе, так раздражает их у себя на родине? Почему пока они воспринимают демократию лишь как экзотическое зрелище, чарующее издалека, но смертельно опасное вблизи?

Если верить генералу, Ельцин почти не смотрит телевидение и редко читает газеты. Создается впечатление, что Коржаков делает это еще реже. Он обеляет своих друзей — Сосковца, Тарпищева, Барсукова и других. Тарпищев только играет в теннис и волейбол, Сосковец — по-стахановски работает и т.д. Между тем, судя по многочисленным публикациям в российской прессе, отношения друзей президента с властью были опосредованы немалыми финансовыми вливаниями (например, правом беспошлинного ввоза алкоголя для воз-

главляемого Тарпищевым Госкомспорта). Просто эти вливания оказались менее рентабельными, чем у их противников. Драматически это обстоятельство обнажилось в период президентской избирательной кампании 1996 года. Приводимые Коржаковым слова Ельцина, сказанные им по случаю отставки генерала и его друзей, видимо, надо понимать буквально: «...они много на себя брали и мало отдавали». Как показали выборы, рентабельность денежных вложений оказалась более важным фактором безопасности президента, чем высказывания о нем Явлинского, юморески Задорнова или мемуары Костикова. Этот-то фактор начальник охраны, занятый поисками малейших признаков антипрезидентской крамолы, и проглядел. Серьезная политика его по сути дела интересовала мало.

В книге воспеваются трудовые мозолистые руки простых мужиков, даже если это премьер-министр («У вас нормальные руки», — говорит Коржаков Черномырдину), генерал или посол. Зато достается тем, чьи руки не соответствуют высокому идеалу. Особенно почему-то раздражают мемуариста руки банкира В.Гусинского. Впервые увидев его в Кремле, генерал заметил что-то неладное: «...я сразу обратил внимание на его пальчики — почти детские, коротенькие, с маникюром. Мужскими такие руки никак не назовешь». Не устраивают Коржакова и руки руководителя НТВ И.Малашенко: на них он также не обнаруживает трудовых мозолей.

Представляю себе результат столкновения мозолистой руки Коржакова с изящной рукой Брюса Ли... Что-то подобное, собственно, и случилось летом 1996 года. Трудовые мозолистые руки оказались бессильны перед пухлыми, детскими ручками господ Гусинского, Малашенко и других «служителей капитала». Неформальная приватизация власти кланом «друзей» уступила место приватизации более формальной, опосредованной деньгами.

Рухнула еще одна советская мифологема.

Проповедь равенства и безудержная роскошь, сознание символического величия России и компрометирующее ее поведение, благие намерения и их неуклюжее проведение в жизнь (здесь приходит на ум крылатая фраза премьера Черномырдина: «Хотели как лучше, а получилось как всегда») — описанием всего этого изобилуют мемуары человека, которого еще недавно называли вторым лицом в государстве. Демократические институты Европы и США уже не представляются их автору враждебными, но вся книга свидетельствует о том, насколько политическая реальность современной России далека от них.

Однако некоторые ритуалы так просто отдают глубокой древностью. Меня по-человечески расстроил бравурный рассказ генерала о том, как по приказу президента его пресс-секретарь был сброшен в Енисей с верхней палубы корабля. На следующий день этот немолодой человек пришел в ресторан с распухшим лицом и пил из чайника коньяк, чтобы как-то привести себя в чувства. Коржаков демонстративно презирает его, так как считает, что тот — «голубой». И когда «шута» (так называли этого пресс-секретаря) назначают послом в Ватикан, всесильный фаворит дарит ему фигурку монаха, у которого, если приподнять сутану, выскакивает огромный половой член. Намек более чем прозрачный, но покорный пресс-секретарь сносит и это. После чего следует грозное предупреждение: «В твоей будущей книге о президенте не должно быть ни слова «вранья». Как будто не ужасна рассказанная генералом правда?

Название книги имеет аллегорический смысл. Генерал был свидетелем расцвета политической карьеры Ельцина, после его отставки, намекает он, начинается ее закат. Последняя глава так и называется «Осень патриарха». Заканчивается она словами: «Наступила глубокая осень в вашей жизни, Борис Николаевич». Трудно назвать это словами друга. Да и как может считаться другом человек, не видящий середины между слепой преданностью и вероломством?..

И М Е Н А

СЕРГЕЙ ЩЕПИЛОВ

Идеальный тапер конца XX века

Вот и отгремело шоу Жан-Мишеля Жарра на Воробьевых горах — отгремело в буквальном смысле слова. Еще за три дня до концерта в процессе рекогносцировки стало ясно, что в смысле звука мало не покажется. Загодя прогуливаясь возле смотровой площадки, прикидывая, где бы забить местечко, чтоб было и видно, и слышно, самые предусмотрительные из публики периодически улавливали доносящиеся из громкоговорителей отрывочные синтезаторные секвенции, напористо отдающие в брюшину и под дых, — шел sound-check.

Надо сказать, звук на концерте был вполне релевантный — учитывая, что шло все практически вживую (с некоторыми техническими оговорками). Так что трудно сказать, кому повезло больше — не прорвавшимся к площадке владельцам крутых автомобильных аудиосистем, слушавшим концерт благодаря «Серебряному дождю», или все-таки протолкнувшимся в самый эпицентр действа пешим, которые смогли услышать и увидеть спектакль действительно live. Объективно описать это шоу невозможно — палитра впечатлений и ощущений необычайно широка. Знакомый немецкий радиожурналист сравнил его с народным гулянием, а дочь приятеля заявила, что в «Пилоте» лазеры ярче пыхают.

Keyboards. *Почему ты вообще пишешь музыку?*

Жан-Мишель Жарр. *Я всегда считал, что музыка — хороший способ передавать другим свои чувства. Это происходит не так, как посредством слов. Музыка — универсальный язык.*

И все же хочется констатировать: несмотря на небольшие технические накладки, фокус удался. Атмосфера действительно была адекватна зрелищу, звук местами плотный, местами прозрачный, подбор материала — беспроигрышный, сменяющие друг друга картинки, проецируемые на университет, — пестрые и яркие. Глупо было бы пенять Жарру на содержание видеоряда, где иногда самое неожиданное соседство находили матрешки и иконы, плакаты 20-х и портреты русских царей. Главное, как это было сделано. А сделано это было профессионально, вот и все. Мастеру удалось соблюсти законы шоу: не претендуя на глубину обобщений и самобытность взгляда, дать эффектный образ главных событий русской и советской истории — все-таки юбилей. Временами это футурзрелище под названием «Москва — дорога в XXI век» до боли напоминало подергивающееся мелькание кадров старого немого синематографа. Только вместо невидимого тапера, озвучивавшего фильму на непременно расстроенном — по закону жанра — дребезжащем фортепиано, на сцене царил кудесник электронной музыки конца уходящего века, в арсенале которого — десятки электронных модулей, сэмплеров, аналоговых, цифровых и прочих синтезаторов, обеспечивающих практически неисчерпаемые возможности создания и редактирования любых звуков и воспроизведение их в любом ритмическом и гар-

В статье использованы фрагменты интервью Жан-Мишеля Жарра, опубликованного в журнале Keyboards (1995, N 6)

мическом сочетании. Короче, техника за гранью фантастики. Кстати, сам маэстро любит называть себя ретрофутуристом, так что комбинация этой самой техники[1] и аллюзии на старое кино — это и есть его эстетика.

Для вящего эффекта в небо взлетали фантастические фейерверки, а временами на зрителей сыпался как бы серебряный дождь. Это было Шоу. С большой буквы. Вобравшее в себя элементы поп-концерта, гигантской дискотеки, действительно народного праздника и умело сработанного мегаклипа. Если попытаться обозвать это одним словом, то это слово будет: multimedia.

Keyboards. *Твои концерты побили все рекорды по количеству публики. Это с самого начала входило в твои планы?*

Жан-Мишель Жарр. *Нет, это вышло случайно. Это для средств массовой информации важны зачастую рекордные цифры, а не то, что я делаю. Если я готовлю выступление, это не значит, что собираюсь побить рекорд. Когда я давал свой первый концерт в Париже на площади Согласия и на него пришли около миллиона человек, я был просто потрясен. Ведь это был не более чем эксперимент, практически без всякого промоушена. А концерт в Дефанс посмотрели уже два миллиона человек, хотя на его рекламную кампанию было затрачено раз в десять меньше денег, чем на кампанию перед любым из концертов Майкла Джексона.*

Откуда же он такой взялся, Жан-Мишель Жарр, собирающий на свои хэппенинги миллионы? Отец Жан-Мишеля — Морис Жарр, известный композитор, работавший в жанре easy listening — это то, что у нас принято называть эстрадой. Нашей публике он в основном знаком по музыке к фильму «Доктор Живаго». Жан-Мишель получил, надо думать, неплохое музыкальное воспитание.

Однако прежде чем поступить в Парижскую консерваторию, он для начала приобрел гуманитарное образование на литературном факультете Парижского университета. Путь Жарра-музыканта не был особенно прямым. Изучая классическую музыку, он одновременно занимался в экспериментально-авангардистском кружке Пьера Шеффера — основоположника конкретной музыки. Именно там Жарр впервые получил возможность работать над созданием электронных звуков, и этот опыт стал потом одной из важных составляющих его мастерства.

Keyboards. *Много ли времени ты тратишь на создание звуков?*

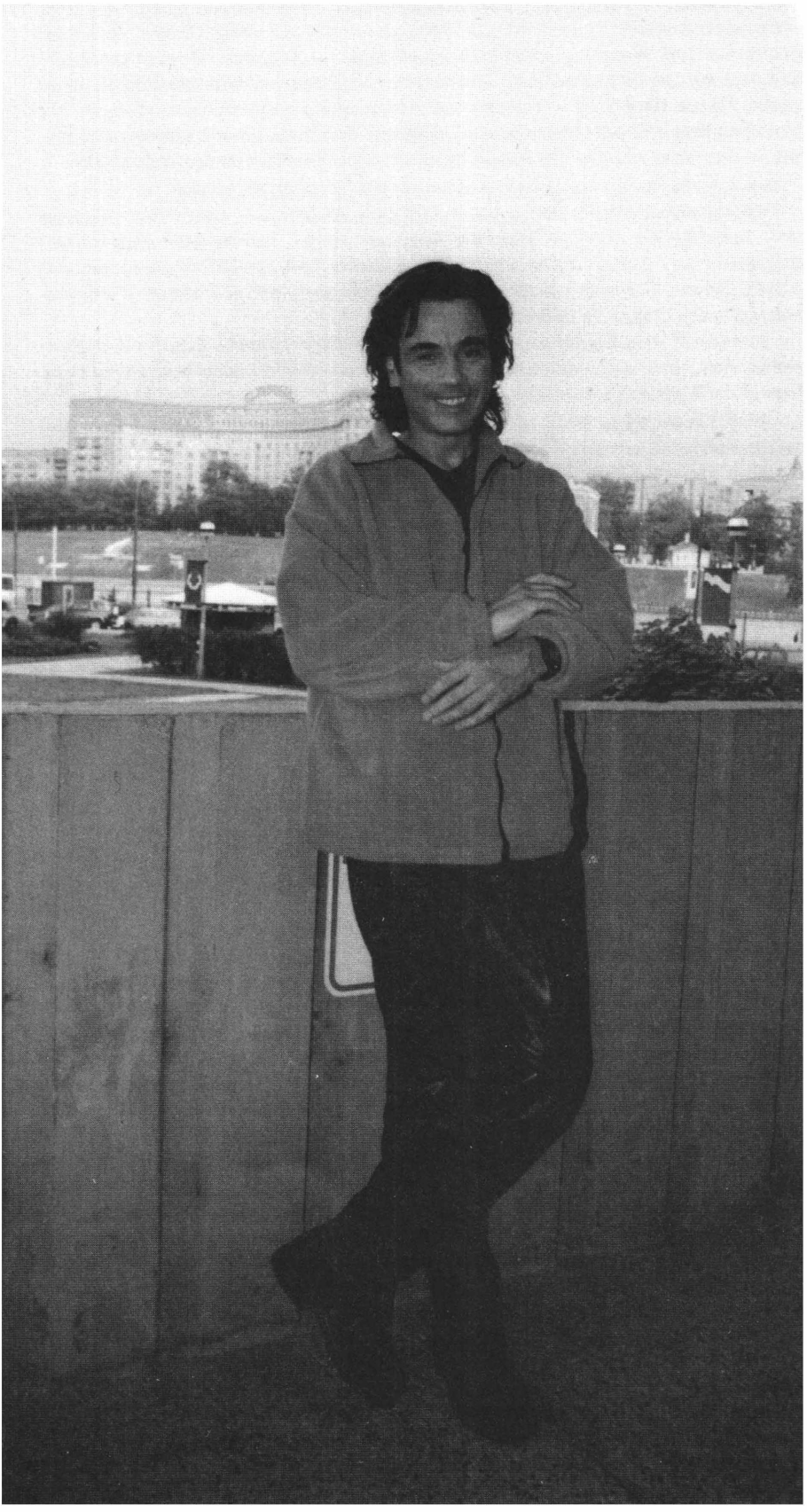
Жан-Мишель Жарр. *Да, я люблю сам программировать звуки, это занимает 60 — 70 процентов времени. Мне кажется, это важно, это то, что делает электронную музыку такой интересной для композитора: ты сам себе ремесленник, сам изготавливаешь себе инструменты. Для меня программирование звуков — это составная часть композиторского процесса.*

Например, иногда мне надо просто очень быстро создать какой-то определенный звук, чтобы не потерять мысль, музыкальную идею, чтобы воплотить ее. И тогда я обращаюсь к аналоговым синтезаторам.

В 1971 году Жарр ушел из кружка Шеффера, будучи опытным электроакустическим экспериментатором. Пробовал себя в разных амплуа: писал музыку для кино и телевидения, балета и рекламы и даже тексты песен для французских шансонье.

Тот Жан-Мишель Жарр, которого знаем мы и весь мир, родился в 1976 году, когда записал в своей студии пластинку «Кислород» (Oxygene). В таких случаях принято поминать «эффект разорвавшейся бомбы». Однако достаточно

Жан-Мишель Жарр
Фото Е Суховой



Жан-Мишель Жарр
Фото Е Суховой

сказать, что солидный штатовский журнал People назвал Жарра «Человеком года», и это стало лишь первой ласточкой в звездной биографии музыканта.

Keyboards. *Oxygene был действительно чем-то совершенно новым, он резко отличается от экспериментов других пионеров электроники. Это была музыка очень гармоничная и глубокая. Что вдохновило тебя на этот альбом?*

Жан-Мишель Жарр. *Я всегда интересовался визуальной музыкой, идеей создания звуковых пейзажей, в которых звуки служили бы, так сказать, актерами для музыки. Oxygene был для меня попыткой создать такую описательную музыку, но без каких-либо историй, без текста. Я хотел создать что-то вроде сценической декорации ландшафта, по которому можно было бы путешествовать. Меня это всегда привлекало в музыке больше всего, и я хочу когда-нибудь опять вернуться к этому принципу. Сегодня я отчетливо понимаю, что для меня самым важным было дать людям мир, по которому они могли бы странствовать — кто куда захочет.*

Композиции с Oxygene стали основой того первого мегаконцерта в 1979 году, который собрал почти миллион человек. Звучали они и на московском шоу. И узнавали их не только знатоки и поклонники творчества Жарра, но и просто обычные люди, пришедшие на представление. Потому что музыка с этого альбома эксплуатировалась в нашей стране нещадно. В первую очередь Центральным телевидением, которое бесконечно долгие заставки с березками и бескрайними полями сдабривало фрагментами инструментальной «фоновой» музыки. Так что смело можно сказать, что Жарр писал музыку и для советского ТВ. Правда, ему такое сочетание аудио- и видеоряда могло и не понравиться, так что хорошо, что он про это ничего не знал. Было это во времена государственного (читай: халявного) эфира, но слово copyright отсутствовало не только в словаре работников телевидения. В начале 80-х было модно ходить на представления Обнинского театра танца и пантомимы, в котором многоминутные фрагменты из Oxygene служили акустической основой целых спектаклей — кстати сказать, прекрасно сделанных. А сегодня «Кислород» звучит на сеансах бесчисленных экстрасенсов и целителей, помогая им в нелегком труде по восстановлению душевного и физического здоровья граждан.

В 1978-м появился новый опус Жарра Equinoxe («Равноденствие»), не ставший таким откровением, как Oxygene, затем в 1981-м — Magnetic Fields («Магнитные поля»), самые темповые произведения с этого альбома крутили на дискотеках.

Keyboards. *Какова концепция твоих пластинок?*

Жан-Мишель Жарр. *Я всегда связывал альбом с какой-либо темой. Как для человека, пишущего инструментальную музыку, для меня важно объединить все в рамках общего проекта. Oxygene и Equinoxe, например, связаны темой воды.*

Я уже давно собирался осуществить проект, в котором центральной стала бы тема времени: времени не как «истории», а как «стихии». Мы ведь заключены в поток времени — от столетий до миллисекунд; мы являемся частью этого деления времени на единицы. Это относится и к электронным музыкальным инструментам, где мы меряем время timecode'ами и секвенциями. А музыка — это наиболее поэтическое деление времени. Вот это все я хотел бы выразить в музыкальном проекте.

После того концерта на площади Согласия, который, кстати, и обеспечил Жарру первое упоминание в Книге рекордов Гиннесса, он стал регулярно устраивать светомузыкальные представления, чередуя их с выходами очередных пластинок. Собственно, идея сама по себе не нова. Она зиждется на утверждении Павлова о том, что акустические и визуальные раздражители способны взаимно усиливать действие друг друга, и восходит к первой светомузыкальной установке Скрябина. А что, на рок-концертах разве не принято было пускать пунктиром фиолетовый софит на удары большого барабана, а желтую вспышку давать на удар по тарелке? А кто не помнит бума в середине 70-х, когда в журнале «Радио» была опубликована схема бытовой светомузыкальной установки, которую не собрал себе потом только ленивый (см. «Экипаж» Александра Митты)? Конец 70-х и начало 80-х — это, собственно, время агрессивного вторжения видео в повседневную жизнь. Если раньше, выпустив хорошую пластинку, музыкант (или группа) мог занять достойное место в хит-параде и почивать на лаврах, то теперь

к любой, даже самой гениальной композиции требовался клип. В шоу-бизнесе появилась новая координата — видеоряд. Video Killed The Radiostar.

Жарр органично вписался в новые требования: ему удалось практически создать собственную знаковую систему — со своими законами и своей стилистикой.

Находясь в постоянном поиске, Жарр экспериментировал с самой разной техникой. Он сам (и с помощью техников, разумеется) конструировал инструменты и секвенсеры для своих шоу. Для одного из представлений он создал «лазерную арфу»: артист трогает разноцветные лазерные лучи, веером бьющие вверх откуда-то из недр сцены, и они откликаются — каждый своим звуком, своим тембром. Эти лучи используются, естественно, только как контро́ллер (для тех, кто понимает, конечно), а звучат сами синтезаторы, но зрелище завораживает. Тем более что Жарр делает это весьма грациозно. Он носится на тележке-табуретке, перемещающейся на монорельсе наподобие дрезины, от одной клавиатуры к другой. Здесь начинает звучать секвенция, там вырастает жирный медленный аккорд, тут вдруг улетает с одного края сцены на другой пронзительное соло. Жарр, как никто другой, стремится вынести свою музыку из тесной лаборатории на самые большие площадки, используя новейшие технологии и средства связи, приобщить к ней как можно больше людей, создать атмосферу вселенского праздника. И, как положено на настоящем празднике, в шоу принимают участие огромные оркестры и хоры — чаще всего из той страны, где проходит представление.

Keyboards. *В отличие от того, что делают многие другие электронные музыканты, твоя музыка почти всегда несет в себе ощущение радости. Может быть, в ней заложено какое-то послание?*

Жан-Мишель Жарр. *Спасибо за вопрос, это для меня действительно очень важно. Мне кажется, на свете слишком мало радостной музыки. Ведь это намного сложнее — выразить состояние радости, а не грусти, рассказать о счастье, а не о насилии. В классической музыке ведь не так уж много произведений, несущих радость и веселье. Вот Моцарт, например, один из немногих, кто обладал этим даром. В другой музыке — Beatles, Queen, Electric Light Orchestra.*

Бытует мнение, что Жарр стоит особняком среди «электронщиков». На самом деле это не совсем так. Каждый — и японец Китаро, и грек Вангелис, и немцы — Клаус Шульце, группа Tangerine Dream, и многие другие — делает что-то свое, одновременно внося вклад в общее электроакустическое дело. И если музыка не имеет границ, то эта музыка — и подавно. Композиции Жарра вполне укладываются в рамки того, что делают его коллеги, хотя свою нишу он нашел. Что характерно для Жарра — его музыка очень изящна, она не скатывается до попсы, но и не претендует на элитарность. Она ритмична, но без навязчивости. В ней действительно есть что-то волшебно радостное, пластичное и пространственное.

Keyboards. *И все-таки, как бы ты сам классифицировал свое творчество — это электронная или поп-музыка?*

Жан-Мишель Жарр. *Все, что я делаю, я рассматриваю просто как музыку. Понятие «электронная музыка» — всего лишь код, который говорит о том, что она создавалась не на акустических инструментах.*

Дело в том, что мы называем современную электронную музыку именно так лишь потому, что в ней применяются определенные инструменты. Это как если бы всю классику обозвать «акустической музыкой». На самом же деле разница не в отношении к тем или иным инструментам, а в сущности самой музыки, в том, что отличает электронную музыку от песен, например.

Что касается целей, которые преследуют «классика» и «электроника», то они, в общем-то, очень близки. Ведь в классической музыке перед композитором стояли те же задачи: описать природу, собственную жизнь и вселенную. Без слов.

Жарр затеял совместный проект с NASA к ее 25-летнему юбилею. Он написал тему для саксофона, которую должен был исполнить в космосе американский астронавт Рон Макнэйр — Рон был другом Жарра. Все это должно было транслироваться по спутнику, но Рон Макнэйр погиб вместе с остальными астронавтами во время старта «Челленджера». Но концерт-телемост, хоть и в измененной форме, состоялся — так захотели сами астронавты и руководство NASA.

А год спустя, в 1990-м, выходит еще одна яркая работа Жарра — альбом Waiting For Cousteau («В ожидании Кусто»).

Keyboards. *Как тебе пришла в голову мысль сделать этот альбом? Ты интересуешься ихтиологией?*

Жан-Мишель Жарр. *Я всегда интересовался работой Жака Кусто, защитой окружающей среды. Вообще альбом должен был называться Cousteau On The Beach («Кусто на берегу»), но он сам позвонил мне и сказал: «Я не люблю берег моря из-за грязи, которая остается после отдыхающих. Лучше бы назвать пластинку как-нибудь по-другому». Так появилось «Ожидание» — это слово означает для меня предчувствие чего-то нового, предвосхищение нового образа жизни.*

Устремленность Жарра — создателя самого что ни на есть массового зрелища — за сюжетами для своей программной музыки в небесную высь и «пучины морские» лишь непосвященным может показаться парадоксом. Безлюдное, антропологически разреженное пространство — тот над(вне)человеческий континуум, в который так легко улетает воображение одинокого творца электронной музыки, композитора-алхимика, погруженного в свой над(вне)человеческий электронный космос. Музыка должна набраться одиночества, прежде чем отправиться к массам, электронные секвенции и есть сублимированное одиночество — примерно так, вслед за многими своими коллегами, мог бы, вероятно, объяснить Жарр свои космические пристрастия.

Keyboards. *Чем ты объясняешь свой невероятный успех?*

Жан-Мишель Жарр. *Мне кажется, объяснить успех вообще сложно. Я просто пробую двигаться в непривычных пластах культуры. Сегодня все так стандартизировано, везде одни и те же картинки и одна и та же музыка — в Берлине, в Париже, в Токио. А люди хотят, чтобы им предложили что-то другое, что-то невоспроизводимое и небанальное. Моя музыка не так часто звучит по радио, как попхиты, но ты сам можешь быть собственным проводником, если делаешь что-то так, как не делает никто другой. Человек становится все более изолированным — в наушниках уокмена, перед телевизором или компьютером. Мы постепенно утрачиваем способность непосредственно передавать свои эмоции. А мои концерты всегда разные, они выходят за рамки музыки, которую я показываю. И это просто отвечает потребности людей испытать нечто новое.*

P.S. Интернетовский адрес Жан-Мишеля Жарра http://www.jeanmicheljarre.com

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] О технике — по крайней мере для тех, кто интересуется, — следует сказать особо Жарр широко использует в работе «железные» (hardware) секвенсеры (приборы для записи последовательных данных — секвенций, используется в электронной музыке как инструмент для построения мелодических рисунков) То есть предпочитает надежность, удобство и доступ к секвенциям в реальном времени Первый матричный секвенсер собрал для него верный соратник Мишель Гайс, который давно занимается оборудованием для маэстро и помогает ему при записи Потом были секвенсеры с MIDI, но тоже матричные Главный рабочий секвенсер Жарра сегодня — Akai MPC-60

Как это ни покажется странным, Жарр — не поклонник компьютера С «мышкой» ему работать скучно, и такую программу, как Notator, он использует лишь в конце композиционного процесса Начинает писать с hardware секвенсерами, а когда уже готов основной скелет композиции, использует Notator или Cubase

Жарр ругает знаменитый и обычно превозносимый всеми инструмент Yamaha DX 7, поминая его ненасыщенное и грубое звучание и утверждая, что он извратил само понятие синтезатора, который из аппарата, при помощи которого можно быстро программировать новые звуки, превратился в каталог пресетных тембров, созданных японскими инженерами Не жалует он и появившиеся позднее Korg M 1 и Roland D 50, которые привнесли одни и те же звуки в самые известные популярные песни

Зато Жарр хвалит концепцию Yamaha VL 1, считая ее революцией в технологии звукообразования Кроме того, он работает с такими цифровыми клавишами, как Fairlight и Kurzweil K 2000, а уж аналоговых у него и не сосчитаешь тут и Apr 2600, и EMS, и Oberheim OB-X, Roland Jupiter-8, TR 808 и TR 909, новый MIDI-Moog, и итальянский Elka Synthex

Вообще и записывать в цифре Жарр начал одним из первых в Европе Потом одним из первых раскусил, что это дело имеет свои недостатки, хотя в смысле шумов, вернее, их отсутствия, цифра однозначно интересней Теперь он комбинирует обе системы — работает с аналоговым Studer'ом 820, снабженным Dolby SR, и с цифровой Sony 3324

К сэмплерам и сэмплированию маэстро относится весьма осторожно Поначалу чрезмерно увлекшись сэмплированием, он со временем понял, что вырванный из своего акустического контекста сэмплированный фрагмент звучит зачастую мертво и стерильно Поэтому если он сейчас использует сэмплы в своих произведениях, то непременно предварительно их обрабатывает

Н.Коляканова
в фильме «Москва»

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

Новый «московский» стиль

«Москва» — «Культура Два»: опыт параллельного чтения

Предлагаемая читателю статья Марка Липовецкого — уникальный опыт концептуального прочтения киносценария. К тому же сверхактуальный: этот сценарий в данный момент вовсю снимается в Москве режиссером Александром Зельдовичем. Известный литературный критик сделал подробнейшую экспликацию сценария «Москва» (написанного режиссером в соавторстве с писателем Владимиром Сорокиным), поместив его в широкий культурный контекст, сложившийся в России в последнее десятилетие.
Мы показали статью авторам сценария, полагая, что глубокий анализ текста может оказаться полезным в работе над фильмом. И не ошиблись. Зельдович и Сорокин заинтересовались статьей настолько, что предложили всей съемочной группе ее прочитать. Когда фильм выйдет на экраны, возможно, получим конкретный ответ на вечный вопрос, влияет ли критика на художников.

Принятые меры увенчались безуспешно.
Из сценария

1

Сценарий Владимира Сорокина и режиссера Александра Зельдовича «Москва» вполне может стать самым заметным литературным событием года. Первая публикация в обновленном и нарядном альманахе «Киносценарии» (1997, № 1) — в обрамлении интервью с авторами и фотографий актеров, пробовавшихся (и, по-видимому, утвержденных) на роли центральных героев, в тесном соседстве с новым сценарием «оскароносцев» Михалкова и Ибрагимбекова. Но этого мало: «Огонек», изо всех сил старающийся стать новорусским Time, печатает фрагменты из сценария (эффектные и интригующие) в сопровождении тех же актерских фотопроб, которые на глянцевых страницах смотрятся как цитаты из уже готового фильма (еще не существующего).

«...Где-то через месяц (после первого разговора с Зельдовичем о киносценарии. — *М.Л.*) я окончательно убедился, что литература в нашей стране умерла, и сейчас перспективны только визуальные жанры», — говорит Сорокин в вышеупомянутом интервью. Несмотря на радикальность высказывания (явственно напоминающего знаменитые слова Вирджинии Вулф о месяце рождения модернизма), для тех, кто давно следит за Сорокиным, тут нет никакой новизны: о визуальности прозы Сорокина писал еще пять лет назад В.Потапов (в «Вол-

Марк Липовецкий — известный критик и литературовед, автор многих статей и книг В «Искусстве кино» печатается впервые

ге»), давно опубликованы такие сценарно-театральные тексты Сорокина, как «Очередь», «Пельмени» (оба в «Искусстве кино»), пьеса «Доверие» (в альманахе «Язык и действие»). Да и смерть литературы всегда была центральным сюжетом всей прозы Сорокина: его соцарт достаточно быстро вышел за пределы соцреализма; соцреализм он воспринимал как модель любого литературно-исторического дискурса, органически стремящегося утвердить свою абсолютную власть над сознанием читателя и культурой в целом. Поэтому логику деконструкции соцреализма он легко перенес на деконструкцию власти литературы и слова в целом — и, скажем, «Сердца четырех», основанные на соцреалистических моделях, и «Роман», разыгрывающий канон тургеневского романа, строятся на общих принципах и достигают одной и той же цели. Коротко говоря, концептуализм Сорокина подвергал сомнению самые фундаментальные свойства литературы: право на создание символической реальности, право на построение иерархии смыслов. Всякого рода символическое насилие — неотъемлемое от власти дискурса — Сорокин всегда переводил в тошнотворно натуралистический план; в итоге этого «перевода» литературные стереотипы превращались в некие кровавые первобытные ритуалы, утверждавшие не порядок, а бессмыслицу, абсурд и хаос как высшие универсалии[1].

А.Зельдович и В.Сорокин на съемках

Однако на этом — привычно сорокинском — фоне более чем неожиданно звучат его рассуждения о том, что смерть литературы связана с тем, что она «перестала быть неким «зеркалом», в котором русский народ видел себя и с которым он сличал окружающую жизнь», что «литература перестала быть средством общения и сейчас ее место заняло телевидение» и что «литература возродится лишь будучи пропущена через кино, через телевидение». Иначе говоря, Сорокин образца 1997 года призывает прекратить всяческие игры со словами, деконструкцию и прочий модернизм, а поучиться у телевидения «опережать жизнь». Или, может, «изображать жизнь в формах самой жизни»? Во всяком случае, чте-

[1] Подробнее о поэтике Сорокина см в моей статье «Театр жестокости» Владимира Сорокина» («Стрелец», 1977, № 1, с 212 — 237) То же в кн Липовецкий М Русский постмодернизм Очерки исторической поэтики Екатеринбург, 1997, с 252 — 274

ние сценария наводит на такие подозрения своей откровенной, непародийной... реалистичностью. Да, сам Сорокин, как какой-нибудь реалист, объясняет, что-де «здесь есть попытка выделить некий новый постсоветский московский стиль жизни, который сейчас уже различим и о нем можно говорить как о культурном явлении. Для меня это фильм не столько о Москве, сколько об особом стиле бытия». Как видим, сугубо литературная категория стиля здесь опрокидывается на «реальность», само существование которой было под вопросом в концептуализме и постмодернизме в целом: реальность представала порождением языковых игр, плодом дискурсивных взаимодействий. Здесь же наоборот: некая новая «социально-обусловленная» реальность создает новый стиль, который Сорокин послушно пытается «отразить»!

Вне зависимости от того, насколько удался сорокинский сценарий как литературное произведение, тот факт, что самый радикальный и последовательный постмодернист-концептуалист в русской словесности декларирует свою принципиальную установку на «реализм» (?), «мимезис» (?), «правду жизни» (?), знаменует очень важную поворотную точку в современной литературной истории. Смысл этого поворота проясняется, если рассмотреть «Москву» на фоне одного из наиболее блестящих культурологических исследований последнего десятилетия — книги Владимира Паперного «Культура Два», в высшей степени своевременно переизданной, а точнее, впервые изданной в России московским издательством «НЛО» в 1996 году[2] (первое издание — «Ардис», 1985).

2

Книга Паперного формально посвящена архитектуре сталинского периода, а на самом деле разрабатывает концепцию (созвучную бинарной модели русской культуры, выдвинутой Лотманом и Успенским) о маятниковой эволюции русской истории, в которой революционаристская, космополитическая и экспериментальная Культура Один неизменно трансформируется в имперскую, самодовольно застылую и застойную, монументалистскую и националистическую Культуру Два. Вяч.Вс.Иванов в предисловии к изданию 1996 года сопоставляет эту оппозицию с более универсальным противопоставлением «холодной» и «горячей» культур, описанном Леви-Стросом. «Горячая» культура всегда сосредоточена на поиске чего-то небывало нового, в то время как холодная «занята учреждением Олимпа, ценности которого постоянны».

Сам Паперный предваряет переиздание словами о том, что непропавший интерес к его книге вызывает у него «некоторую тревогу»: а нет ли угрозы нового возвращения Культуры Два? «Дело в том, — пишет он, — что брежневская волна «застывания», от которой я бежал в Америку в 1981 году, оказалась не очень устойчивой. Новая волна может оказаться гораздо серьезнее. Роль злорадного пророка («А что я вам говорил!») не кажется мне привлекательной, я предпочел бы остаться неправым». Что касается меня, то я не вполне уверен в том, что Культура Два 70 — 80-х оказалась не очень устойчивой: все-таки она длилась около двух десятилетий. Полагаю, Культура Два этого периода еще ждет своего исследователя. Хотя, возможно, Паперный прав, и то был растянувшийся на целую эпоху хвост уходящей сталинской культуры. С другой стороны, не вызывает сомнений то, что конец 80-х — начало 90-х войдут в историю как еще один пример подъема Культуры Один (а она всегда недолговечна) с ее авангардистским (на сей раз постмодернистским) напором, непочтительностью, карнавальностью и беспощадностью ко всему претендующему на роль авторитета. Логика книги Паперного действительно заставляет задуматься о возможности новой Культуры Два. Не стоит в то же время забывать и об опасности глобальных концепций: при желании им всегда можно найти подтверждение. В ситуации определенной культурной растерянности (а она налицо: качественно разные, но все же кризисы переживают как архаисты-реалисты, так и новаторы-постмодернисты) сама идея о *неизбежности* Культуры Два может послужить катализатором для реакции ее формирования.

---

[2] Паперный В. Культура Два. М., 1996. Далее все ссылки на это издание обозначены в тексте указанием соответствующей страницы.

Впрочем, похоже, в архитектуре процесс уже пошел и именно книга Паперного позволила его диагностировать на достаточно ранней стадии. Я имею в виду статью Григория Ревзина «Постмодернизм как «Культура Два»: Об особенностях современной московской архитектуры» («Независимая газета», 1997, 25 января). Автор этой яркой статьи не только выделяет в современной московской архитектуре приметы новой Культуры Два, но и пытается описать ее, собственно говоря, новизну (в сравнении с тоталитарными образцами): «Московский Кремль стал главным источником вдохновения. Спроектировать дом в Москве выше трех этажей и без башни — это все равно что в эпоху застоя документы на выезд подать. Официально объявить себя диссидентом. Символы государственности и власти рассовываются всюду, где только возможно. Заказ ясен и выполняется.

Но что-то в этом исполнении есть странное. [...] Все эти башни нарисованы не всерьез. Какие-то они случайные, игрушечные». Так, скажем, церетелиевский Петр — это, по Ревзину, не что иное, как игрушка-трансформер. Объяснение этой игрушечной державности Ревзин предлагает парадоксальное, но, на мой взгляд, точное: «...роль Культуры Два в сегодняшней Москве выполняет почти неузнаваемо мутировавший постмодернизм. Цитирование устойчивых символов, историзм, вторичность образов — все это сегодняшний архитектор может воспринять только через этот стиль». Разумеется, возникает противоречие: «Постмодернизм по самой своей сути не может быть Культурой Два. Он не может утверждать идеи коллективного единения вокруг национальных символов». По мнению автора, у нас возник совершенно небывалый и, в общем-то, теоретически невозможный феномен: «образ утверждения власти средствами ее деконструкции. [...] Тот же Петр — хоть и игрушка, а все же страшен, как страшен разросшийся до размеров морской свинки таракан».

Модель, предлагаемая Ревзиным, опять-таки напоминает идеи Лотмана и Успенского о бинарности в русской культурной эволюции. Как доказывали эти ученые, в русской культурной традиции хронически отсутствует компромисс, «нейтральная земля», и эволюционное движение осуществляется от крайности до крайности (по принципу маятника), нередко порождая внутренне конфликтные феномены, в которых эти крайности соединены — не примирены, а именно механически склеены и потому непрерывно отторгают друг друга. Именно таков описанный Ревзиным архитектурный постмодернизм с лицом Культуры Два.

Возможна и другая гипотеза. Я не принадлежу к кругу истовых поклонников книги Бориса Гройса Total Art of Stalinism, доказывающей, что соцреализм — это прямое продолжение авангардизма. Скорее всего философ ради логической убедительности спрямил и огрубил схему исторической эволюции русского авангарда. Но нельзя не признать, что авангардизм во многом подготовил почву для сталинской Культуры Два. И то, что соцреализм постарался уничтожить всяческие не то что проявления, но и следы авангардизма, не доказывает, как полагает Вяч.Вс.Иванов, полной противоположности этих явлений: тут описанное Тыняновым отталкивание от ближайших культурных родственников ради доказания собственной первородности, или, если угодно, отрицание отрицания по Сталину. Если в общих чертах принять модель Гройса как некий принцип культурной эволюции и спроецировать этот принцип на сегодняшнюю ситуацию, то естественно возникают вопросы о том, насколько русский постмодернизм *готовит* Культуру Два и как постмодернизм *мутирует* в направлении Культуры Два. Полагаю, эти вопросы могут подвести к более серьезной проблеме: каковы очертания новой Культуры Два, вызревающей в постмодернистских лабораториях (а точнее, на выходе из них), и чем она отличается от сталинских или застойных подвидов этой культуры?

Сценарий Сорокина и Зельдовича дает редкую возможность проверить эти достаточно абстрактные предположения на конкретном литературном материале. В свою очередь книга Паперного предлагает методику для анализа: Паперный рассматривает переход от авангардистской Культуры Один к имперской Культуре Два как смещение ценностного центра от Растекания к Затвердеванию, от Механизма к Человеку, от Лирики к Эпосу. Причем каждое смещение выражается в целом ряде более подробных переходов. Скажем, глава «Меха-

низм — Человек» делится на подглавки: «Коллективное — индивидуальное», «Неживое — живое», «Понятие — имя», «Добро — зло». Разумеется, не все эти оппозиции вполне приложимы к литературному тексту: Паперный, естественно, выделяет категории, наиболее актуальные для архитектурного анализа. Но чтобы обозначить *направление эволюции*, наверное, достаточно обнаружить несколько более или менее показательных соответствий между разными видами искусства. Тем более и сам Паперный сопровождает анализ архитектуры частыми экскурсами в литературу и обильными цитатными иллюстрациями (особенно из Маяковского), всякий раз поражающими тем, как свежо могут зазвучать в ином теоретическом контексте затертые в лоск фразы.

Операторы А.Ильховский, Ю.Кобзев на съемках

3

Модели Культуры Два в сценарии Сорокина и Зельдовича дают о себе знать даже в простом выборе места действия. Показательно, что в предыдущих текстах Сорокина место действия, как правило, не акцентировано — это обычно некий типичный для данной структуры хронотоп (единственное исключение, пожалуй, «Место в Дахау»). Здесь же Москва не просто название декорации, а постоянное условие сюжетного движения. Московские пейзажи, разговоры о Москве и даже экскурсия по Москве, по-видимому, должны помогать выявлению того, что Сорокин называет «новым постсоветским московским стилем жизни». Сценарий завершается тем, что герои на свадебной машине подъезжают к Александровскому саду, фактически к Кремлю, и без всякого насилия над собой, «неподвижно и спокойно» отыгрывают рутинный советский ритуал. При этом за кадром звучит «Песня о Москве» Исаковского и Лиснянского в исполнении самой чистой и искренней (юродивой) героини. Как показывает Паперный, в русской культурной традиции горизонтальный импульс Культуры Один символически воплощен в петербургском мифе, тогда как вертикальность, свойственная Культуре Два, регулярно находит соответствие в московском тексте. В XX веке это действительно очень заметно: достаточно взглянуть на даты романов Белого «Петербург» (1913 — 1916) и «Москва» (1930). В идеологической мифологии 30 — 50-х годов Ленинград становится ареной покушений, чисток и блокады, тогда как Москва неизменно выступает как пространство триумфа и парада. В кон-

це 60-х, на излете «оттепельной» Культуры Один, Битов пишет свой «Пушкинский дом» — о гибели петербургского культурного музея, а Веничка Ерофеев в это же время пытается вырваться из Москвы, которая властно притягивает его к себе, чтобы убить в окрестностях Кремля. В изображении Москвы Сорокин возвращается к идеологии Москвы как вертикальной оси не столько России (кроме упоминаний о Крыме внемосковская Россия не существует в рамках сценария, даже лес с грибами видится придатком московского особняка), сколько мира в целом. Интересно, что противопоставление Москвы Западу опять-таки осуществляется точно по канону Культуры Два. Паперный пишет, что по логике этой культуры на Западе, по ту сторону границ «нашего» мира, «исчезло живое, активное восприятие мира, исчезла радость существования, гордость быть человеком» (с. 161). Эта цитата из казенной статьи 1947 года (ее цитирует Паперный) до смешного перекликается с таким, например, диалогом из «Москвы»:

«Дама за соседним столиком *(другой даме)*. Насчет чистоты там полный порядок. Можно с тротуара есть. Но скука смертная. Праздника нет. Как-то все слишком серьезно — битте шен, данке шен. А праздника нет».

Как бы утрируя идею вершины мира, Сорокин рисует не «Москву и москвичей» вообще, а компанию, проводящую время в дорогом московском клубе — элитарном центре той самой «жизни» и того самого «праздника», которых так не хватает Западу. Клуб — это социально четко очерченное пространство. Маша, Ольга и их мать Ира, фактические владелицы клуба, впервые появляются в дорогих шубах, не снимая которые празднуют помолвку Майка и Маши. Шубы (подарок Майка) — это знак *причастности к элите*. Как, впрочем, и «золотые джинсы из парчи» — нечто совершенно непонятное, по-барочному нарушающее естественную логику вещей, — которые носит, а точнее, мучительно снимает Ирина. Интересно, что на месте клуба в прошлом располагался подпольный бордель — то есть место, где люди скорее раздевались, чем одевались. Трансформация также очень характерна для Культуры Два: «Эгалитарные устремления Культуры Один проще всего описать в терминах «раздевания»: с человека как бы срываются все социальные атрибуты — чины, звания, знаки различия. Это как бы голый человек — отсюда и своеобразное равенство голых людей. В Культуре Два человеку начинают постепенно возвращать его одежды, и по мере одевания люди вдруг с удивлением замечают, что находятся в иерархических отношениях» (с. 115).

И.Дапкунайте (Маша), Н.Коляканова (Ирина), Т.Друбич (Ольга) на съемках фильма «Москва»

Что в «Москве» напоминает о прежнем Сорокине, это пытки, убийства, самоубийства, возведенные в степень особого рода аттракционов. Этим, конечно, никого не удивишь. Но Сорокина всегда отличал особый технологизм описания, его персонажи вкладывали в пытку всю душу, каждая подробность была для них (и для автора) существенна. В соцартистском контексте садистские описания приобретали постоянный метаморфический смысл: символическое насилие, скрытое в дискурсе, воплощалось в натуральных и натуралистических формах. Не то в «Москве». За историей отношений трех пар более или менее «новых» русских, предпринимателя Майка, психиатра Марка, псевдохасида, а на самом деле перевозчика «черного нала» Льва (работающего на Майка), Ирины, Маши и Ольги не просматривается какой-то устойчивый дискурс. Более того, Сорокин впервые рисует *жизнь без языка*. То, что он называет «московским стилем жизни», только формируется — из осколков старых языков, из немоты, из секса вместо слов, из пыток вместо высказываний. В «Москве» человека накачивают насосом в анус, вбивают в рот рюмку с водкой, Лев рассказывает, как он «искал в человеке» проглоченный бриллиант — правда, человек уже был в полужидком состоянии («Он уже как холодец был. Мне даже нож не понадобился. Я в нем руками искал»). А Марк совершает самоубийство, съезжая верхом на пластиковом чемодане, набитом американскими детективами, с горнолыжного трамплина на Воробьевых горах. Здесь это не дискурсивные метафоры, но и не следствие «дегуманизирующей» власти обстоятельств — в «Москве» жестокость становится формой самовыражения, творческим актом, доказательством Воли.

Когда-то Пригов писал: «...мне представляется, что позиция Сорокина (как и всего направления, к которому он тяготеет) — понимание свободы как основного пафоса сего момента — является истинно, если не единственно, гуманистической»[3]. И в другом месте, уже относительно своей собственной позиции и логики концептуализма в целом: «Я так понимал, что вообще у искусства основная задача, его назначение в этом мире — явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, не обязательно могущая быть реализованной в жизни полностью. Я взял советский язык как наиболее тогда функционирующий, наиболее явный и доступный, который был представителем идеологии и выдавал себя за абсолютную истину, спущенную с небес. Человек был задавлен этим языком не снаружи, а внутри себя. Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он — абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык — только язык, а не абсолютная истина, и поняв это, мы получим свободу»[4].

Сорокин реализовал эту программу в своей прозе. В его «театре жестокости» разрушалась власть любого дискурса, что в конечном счете приводило читателя к состоянию абстрактной свободы от любой власти. Правда, при этом сам автор оставался «без слов»: он был освобожден от ответственности за представленный текст, поскольку этот текст был полностью «чужим» — он имитировал/деконструировал некий язык, определенную дискурсивную идеологию. Соц-арт Сорокина — это не пародия, а пастиш. А пастиш, по определению известного теоретика постмодернизма Фредрика Джеймисона, хоть и похож на пародию, «но, в отличие от пародии, пастиш делает лингвистическую мимикрию нейтральной, лишает ее скрытых мотивов пародии, ампутирует сатирический импульс, избегает смеха и любого намека на то, что помимо ненормального языка, который вы сейчас позаимствовали, какая бы то ни было лингвистическая нормальность все еще существует. Пастиш, таким образом, — это опустошенная пародия, статуя со слепыми глазницами...»[5] Точно такой же статуей со слепыми глазницами выглядит и свобода, обретаемая в процессе соцартистского текста. Не оплаченная ответственностью, она оказывается полой, пустой. Наиболее осязаема эта «нейтральность» находимой свободы стала в последних работах Сорокина — в «Месяце в Дахау», в «Романе».

---

[3] Сорокин В. Рассказы. Руслит, 1992, с. 118.

[4] Гандлевский С. — Пригов Д. Между именем и имиджем. — «Литературная газета», 1993, 12 мая.

[5] Jameson Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism. Durham, Duke UP, 1991, p. 16 — 17.

«Москва» — попытка нарушить логику соц-арта, выйти за пределы пастиша. Но куда?

В «Москве» философия свободы замещается эстетикой воли и витальности. Воли жить и подчинять себе жизнь. Это очень характерно для Культуры Два: «Культуру Два отталкивает «импотенция» предыдущей культуры, — пишет Паперный, — себя же она видит переполненной витальной активностью» (с. 163). Как и в тоталитарной Культуре Два, все пытки и убийства в сорокинской «Москве» — прямое порождение витальной энергии, переполняющей героев. Не случайно сценарий предварен своего рода эпиграфом — из жизни норок:

«Голос Марка. ...Самое замечательное: когда американская норка пытается спариваться с нашей, это кончается, как правило, трагически.

Голос Иры. Это как?

Голос Марка. Наша норка гибнет после полового акта.

Голос Иры. То есть американская норка затрахивает нашу до смерти?

Голос Марка. Совершенно верно, Ирочка.

Голос Маши. Ужас... Страшный мир животных.

Голос Иры. Жаль, что у людей не так.

Голос Марка. В смысле?

Голос Иры. Ну, чтоб кто-нибудь кого-нибудь затрахивал насмерть. Американцы — русских. Русские — китайцев.

Голос Марка. Китайцы — американцев.

Смеются».

Это сожаление о том, что у людей все не так, как у животных, весьма показательно. В сущности, как следует из дальнейшего текста, речь идет не об общем принципе — «затрахивания насмерть», — а о выраженности и предрешенности этого процесса. У животных все ясно: американская норка сильнее русской. А у людей, кто кого — это всегда вопрос. «Затрахивать насмерть» — это принцип витальности, доведенный до своего предела. Воля к жизни превращается в страсть к уничтожению.

«...Созидание в Культуре Два часто имело конечной целью разрушение. Но и наоборот, в разрушении Культура Два часто видела созидательный акт» (с. 311) — это утверждение Паперного, звучащее в заключительной главе книги, вполне сопоставимо с тем, как реализуется идея витальности в сорокинской «Москве». Впрочем, можно найти в этом сценарии и более непосредственные иллюстрации к этому тезису. Например, на церемонии основания новой балетной школы Майк произносит торжественную речь о необходимости «прорубить окно в русский балет XXI века» и с этими словами берет кирку и «начинает прорубать отверстие в заколоченной стене (уже существующего здания. — *М.Л.*). Появляются четверо рабочих и начинают активно помогать Майку. Шум отбойных молотков перекрывает музыка Минкуса. [...] Рабочие быстро обрушивают часть стены, открывая темный проем. К проему подходят артисты балета, в центр встает Майк, их фотографируют». Разрушение здесь преподносится как начало созидания. Открывшийся темный проем фиксируется для истории как закладка первого камня в здание русской балетной школы. Или еще пример: сближение Льва и Маши сопровождается игрой в darts, правда, дротики символизируют баллистические ракеты и бросают их не в традиционную мишень, а в карту мира, точнее в Швейцарию: «Сто килотонн. *(Бросает еще один, опять попадание.)* Двести. *(Еще бросает.)* Триста. Там не то что коровы, там после этого муравьи не смогут жить»[6]. Причем совокупление

[6] Игра в настоящие ракеты возникает в сценарии несколько позже, явно рифмуясь с дротиками Льва и Маши

«Человек в очках *(продолжает прерванный разговор)* Так вот, значит, звонит и говорит поехали постреляем Я говорю что, в тир из пневматической винтовки? Он говорит нет, туда лететь надо Ну, сели, полетели В Узбекистан Стреляй из чего хочешь из «Калашникова», из гранатомета, из танка, из базуки Даже ракетой можно — «земля — земля» Тыщу баксов Обычно скидываются несколько человек

Майк Ну и вы скинулись?

Человек в очках *(усмехается)* Скинулись Я в двух войнах участвовал, а ракетой ни разу не стрелял Все-таки ваша страна имеет свои достоинства»

Не случайно и Майк пытается развернуть бизнес по запуску баллистических ракет мобильного базирования откуда угодно, хоть из центра Москвы

героев происходит как бы по-хасидски, через простыню, точнее, через ту же карту мира, простыню заменяющую: «Лев целует Машу, потом приподнимается на руках, смотрит на карту. Вынимает из кармана перочинный ножик, вырезает из карты кружок Москвы. Потом накрывает Машу картой, как одеялом. Овладевает Машей через дырку в карте. Карта шуршит и хрустит. Маша тихо стонет». В этом демонстративно технологическом описании вырезанный, то есть уничтоженный кружок Москвы становится условием полового акта. Сексуальность здесь обращена на карту в той же мере, что и на женщину. Что здесь созидание и творение, а что разрушение и унижение, определить крайне трудно да и не нужно. Таких примеров в сценарии множество. В качестве свадебного подарка от жениха невесте преподносится пистолет; причем невеста обнаруживает подарок после того, как жених убит. Или вот такой случайный разговор в клубе:

«Девушка за другим столом *(подруге)*. У него огромный. То есть не просто большой, а огромный. Мне даже больно было. *(Пауза.)* Но тебе понравится».

Свобода в этой картине мира уже не имеет значения. Все герои в принципе свободны, то есть делают то, что они сами считают нужным, не ограничивая себя никакими условностями. Лев, вместо того чтобы доставить Майку «черный нал», крадет его, тем самым фактически подставляя Майка (друга) под заказное убийство. Майк в день помолвки с Машей ищет и находит утешение у Иры, Машиной матери, своей старинной подруги, а Маша, увидев жениха в объятиях мамы, реагирует на это вполне спокойно: «Если ты его раз в недельку будешь жалеть в своем офисе, я хуже к тебе относиться не стану». А Лев, тот сначала спит с Машей, потом с ее не вполне адекватной сестричкой Ольгой, а в финале женится на них обеих. Свобода здесь так привычна, что даже не замечается. Собственно, свобода — это и есть результат отсутствия господствующего языка. Эта безъязыковая свобода «по ту сторону добра и зла» определяет состояние всех, а не только избранных. Скажем, такой прекрасный в своей безъязыкости философский диалог (кстати, напоминающий одну из сцен «Чапаева и Пустоты» Пелевина) двух случайных посетителей клуба:

«Первый молодой человек. Если человек полное говно, его можно завалить (то есть убить. — *М.Л.*). Господь не осудит. Но только если полное говно.

Второй. Откуда ты знаешь, осудит или не осудит?

Первый. Точно говорю, не осудит. Но только в том случае, если человек полное говно. Если просто говно — может осудить. А если полное говно — точно не осудит. Сто процентов».

Непонятно только, что с ней делать, с этой свободой «завалить» при знании того, что «Господь не осудит». Проблема Воли возникает вследствие необходимости как-то ею распоряжаться.

4

Психиатр Марк произносит в сценарии очень важные реплики, которые, на мой взгляд, могут быть прочитаны как сорокинский комментарий к истории соцарта в целом и к собственной эволюции в частности:

«Марк. Я катастрофически теряю квалификацию. Понимаешь, я не могу отделаться от впечатления, что я лечу подростков. Ко мне приходят подростки, которые говорят о своих запорах. Я с детства общался с взрослыми людьми, они научили меня адекватно воспринимать реальность, быть вменяемым. Но они давно умерли. Сейчас я чувствую себя взрослым человеком в стране детей. Дети. Дети обстоятельств.

Хирург. Что значит — дети обстоятельств?

Марк. Обстоятельства, внешние обстоятельства формируют их симптоматику. Не личная история, а коллективная. Но обстоятельства в нашей стране, как тебе известно, часто меняются. [...]

Хирург. Ну а что, раньше они, по-твоему, детьми не были?

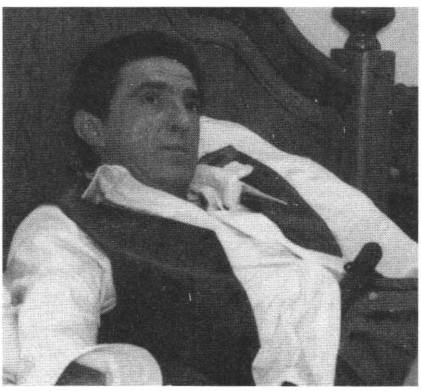
Марк. Когда — раньше?

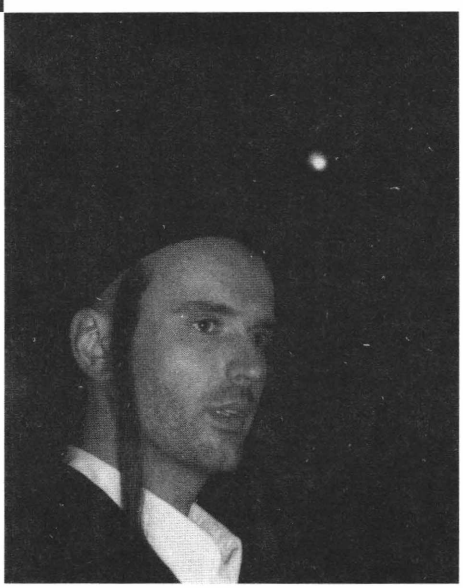
Хирург. Десять лет назад.

«Москва».
Майк — А.Балуев

Марк — В.Гвоздицкий (внизу слева)

Лев — С.Павлов





М а р к. Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал симптоматику. Была хотя бы ясная клиническая картина. Теперь же, когда нет больше этого страха, я как никогда понял, насколько психоанализ бессилен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет собой сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен.

Х и р у р г. А раньше?

М а р к. Раньше? Эти пельмени были заморожены. С ними было проще, гораздо проще...»

И дальше, как иллюстрация к этому диагнозу, в кабинет хирурга вводят человека с откушенной в драке губой, причем сопровождающие его кожаные мордовороты приносят в целлофановом пакете обложенную льдом губу, которую они отрезали у кого-то другого. Вполне возможно, у случайного прохожего: «...это не совсем его губа. Но донор здоровый, ничем плохим не болел. Сделай как надо».

Во-первых, здесь впервые в сорокинский лексикон и в лексикон русского постмодернизма в целом входит слово «обстоятельства». Постмодернизм, собственно, и начинался с того, что категория обстоятельств заменялась категорией языка — в соответствии с логикой этого направления, язык порождает реальность, а не наоборот. Понятие обстоятельств возвращает назад к «типическим характерам» реализма. Почему это происходит? Вероятно, потому, что соцарт как раз и работал с «замороженными пельменями», о которых говорит Марк (и о которых в свое время писал сам Сорокин — см. «Пельмени»), полагая, что заморожены они наделенным властью языком. Лишая язык власти, концептуалисты превращали готовые структуры в хаотически абсурдную плазму. Задним числом здесь проговаривается психотерапевтический смысл всей соцартистской игры: психоанализ, нейтрализация социальных неврозов путем их гиперболизации. Но и слова о беспомощности психоанализа в «этой инфантильной стране», соответственно, должны быть прочитаны как признание кончины соц-арта. «Пельмени» *вдруг* превратились в непроваренный сгусток, потому что исчез не столько страх, сколько «заморозка» — тотальный язык. И следовательно, исчезает предмет соц-арта. Что же остается? Обстоятельства. В классическом реализме обстоятельства понимались как *система* разнообразных факторов, воздействующих на человека, — прежде всего социальных, затем психологических, природных и т.п. Четкая иерархия. Именно системность представления об обстоятельствах позволяла классикам (и не только классикам) реализма создавать типы — «знакомых незнакомцев». Не то у Сорокина. Никакой иерархии быть не может! Какая иерархия в разварившихся пельменях? О том же, кстати, говорит и Ольга, юродивая сестра Маши, которую преследует чувство, что окружающее — «оно все внутри мягкое», нужно только найти ключик, и «все обвалится, как рвота».

Обстоятельства в этой плазме могут быть только исключительно случайными, непредсказуемыми, дикими, антисистемными. Пример? Да ситуация с губой! Не случайно несколькими сценами позже Марк узнает в кавказце, спрашивающем у него огоньку, человека с той самой лицевой травмой — все приросло, никакого отторжения. «Реализм» в этом случае приближается к сказке или уж, по крайней мере, к фантасмагории. Именно такая интерпретация реализма как раз и характерна для Культуры Два. Владимир Паперный первый заговорил о близости соцреализма фольклорному, сказочному эпосу и в концепции времени (останавливающегося по мере приближения к идеалу), и в идее чуда, и в антропоморфизации абстрактных понятий, и в поляризации Добра и Зла, но главное — «ярче всего это сходство (между фольклором и Культурой Два. — *М.Л.*) проявилось в ощущаемом культурой *отсутствии сопротивления среды*, в той легкости, с которой все получается» (с. 297). Вот это отсутствие сопротивления среды и определяет логику обстоятельств в «Москве» Сорокина: все привыкли к тому, что возможно все, невероятное в порядке вещей, и, более того, надоело. Скажем, Лев жалуется на то, что в Москве нет дешевого кокаина, и тут же рядом, контрапунктом, разговор двух посетителей клуба, где один сетует другому, что вот, мол, попробовал у Симки кокаина и никакого эффекта, только нос заложило: «Двести баксов, блядь, за гайморит!» Дескать, какая разница: дешевый, дорогой? Главное — кайфа нет! Не удивляет!

Во-вторых, исчезновение диктата языка оценивается в сценарии как массовая деградация в детство. «Капризные, плохо воспитанные дети» — таков диагноз, который психиатр ставит современникам. Детство в данном контексте — это свобода, доведенная до прихоти и фактически не знающая какой бы то ни было ответственности. Как в истории, которую Марк рассказывает про бизнесмена, тратящего огромные деньги на коллекционирование ножей, хотя вся его фирма на грани разорения. Можно сказать: это, мол, точка зрения персонажа, авторы с ней не отождествляют себя. Но вот другая сцена: за невозвращенный долг бандиты громят офис Майка. Авторская ремарка: «Все это напоминает развлечение подростков».

Детство, подростковость — знак Культуры Один: «Моя страна — подросток! Твори, выдумывай, пробуй!» По Паперному, культ молодости — черта Культуры Один, тогда как Культура Два утверждает, что «идеалы у всех возрастов одни и те же» (с. 94).

Что же перед нами?

Скорее всего, парадоксальная Культура Два, когда «идеалы у всех возрастов одни и те же» — а именно: подростковые!

У Марка, человека, оставшегося в предыдущей культуре и, собственно, поэтому кончающего жизнь самоубийством (о чем речь пойдет чуть позже), тотальная детскость новой культуры вызывает раздражение, доходящее до отвращения. Но это реакция достаточно традиционного сознания на непонятный симбиоз — имперская Культура Два с лицом ожесточенного подростка[7].

Разумеется, непредсказуемость «обстоятельств», сказочное отсутствие сопротивления среды и детскость, инфантилизм персонажей, обитающих внутри «пельменной» среды, подпирают друг друга: сказать, где курица, а где яйцо, невозможно. Вероятно, эта связка и образует зародыш новой Культуры Два. Вполне закономерно, что именно соцарт первым вышел на это новое ощущение реальности — да, реальности, а не игры языка и не комбинации симулякров. Соц-арт превращал традиционные «характеры» в фигурантов власти языка — волевых (благодаря напору дискурса) и совершенно безответственных. В то же время соцарт последовательно разрушал эту самую власть языка, демонстрируя ее абсурдность и скрытую комичность. Та картина реальности, которую Сорокин и Зельдович строят в «Москве», в сущности, и есть плод соцартистских деконструкций. Фигуранты дискурса превратились в «капризных детей» всех возрастов, а властный дискурс распался до состояния разварившихся пельменей. Так возникает «новый московский стиль» — стиль бытия, уточняет Сорокин.

В этом стиле возможно все. Любая эклектика приветствуется. От золотых джинсов из парчи до женитьбы Льва на двух — противоположных по характеру — сестрах одновременно. Кстати, этому браку (им завершается сценарий) Сорокин придает особое значение: «У людей, которых мы показываем, каждое движение вытекает из всего стиля жизни, всей их манеры поведения, оно не может быть просто физиологическим. «Тройной брак», о котором идет речь в сценарии, этически и эстетически вполне нормален для наших героев. Сейчас Россия переживает рождение морали, которая радикально отличается от западной. Это мораль людей, которые пытаются не только выжить, но и жить стильно в таких условиях».

Значит, все-таки мораль? Новая и радикальная. Хотя, строго говоря, чем то, о чем говорит Сорокин, отличается от морали авангардистской и — более того — «нигилистической»? «Тройной брак» определял жизненный стиль не только Маяковского, но и Некрасова. И авангардисты, и «нигилисты» тоже распространялись о рождении новой морали, которая «радикально отличается от западной» (последний оборот у Сорокина загадочен: что такое западная мораль? может быть, христианская? или «буржуазная»? О чем речь? Похоже непроизвольно включается механизм Культуры Два: «западное» не живое, не «наше»). Отличие «новой морали» героев «Москвы» от моральных эскапад ни-

[7] Впрочем, симбиоз не такой уж и традиционный. Евг. Добренко уже писал о соцреализме как о воплощении детского видения жизни. См. его статью «Все лучшее — детям: тоталитарная культура и мир детства» — Weiner Slawistischer Almanach, 1992, N 29.

гилистов и авангардистов (и те и другие безусловно представляют Культуру Один) состоит в том, что в «девяностодесятниках» нет и капли бунтарства. В финале сценария разыгрывается абсолютно спокойный ритуал бракосочетания — в загсе, с обменом кольцами, с регистраторшей с красно-бело-голубой лентой через плечо. Да, и обязательно большой герб России на стене! Только невест две, кольца четыре, и у Льва два паспорта — а так все, как у людей. Если тут и есть новизна, то она сразу же застывает в рутинном ритуале. (Так, балерина на процедуре закладки новой балетной школы Майка случайно опускает ногу в цемент — чтобы сразу, моментально, уподобиться памятнику.) Никаких конфликтов с государством, властью, законом. Наоборот, полная лояльность! Можно объяснить это все тем же пельменеобразным варевом, в котором давно исчезли все нормы и каноны — мол, ничто не требует ниспровержения, только плати, и все будет, как закажешь. Но дело в интенции, свойственной, конечно, Культуре Два: не бунт — а порядок, не анархия — а слегка отредактированный занудный ритуал (под видом «новой морали»), не «пощечина общественному вкусу» — а «жить стало лучше, жить стало веселей».

Эта Культура Два действительно поймана Сорокиным и Зельдовичем в «фазе застывания», в ней еще все незрело и молодо, но уже работают важнейшие механизмы и прежде всего механизм отбора «человеческого материала» — годного и негодного для будущего — на основе «новой морали», естественно, поскольку мораль — это всегда система ограничений. Мотив селекции «человеков» возникает и на границе авангарда и соцреализма, в конце 20-х годов — достаточно вспомнить «Клопа» и «Баню» Маяковского, чтобы впоследствии, в культуре сталинской эпохи, переродиться в метасюжет борьбы с вредителями и затаившимися врагами народа.

Крайне показательно, что система характеров в «Москве» симметрична классическому ансамблю героев соцреалистического романа. Триада Нагульнов — Давыдов — Разметнов, возможно, и изобретена Шолоховым, но безусловно лишилась авторства в многотомной соцреалистической макулатуре, где положительный *умеренный* герой обязательно утверждает свое превосходство и над *перегибщиком*, торопящимся в светлое будущее, и над *жалостливым*, задержавшимся в прошлом. В «Москве» Нагульнову соответствует «новый русский» Майк, сама воля, энергия, напор. Убит партнерами. Слабый Разметнов — соответственно, Марк: почти стандартный рефлектирующий интеллигент («Я не нужен России»), не вписывающийся в новое время. Кончает жизнь самоубийством. Зато победу/свадьбу торжествует Лев (Давыдов) — середнячок: в прошлом интеллигент, виолончелист, участник международных конкурсов; затем эмигрант, теперь перевозчик «черного нала», кинувший своего хозяина и тем самым расчистивший место для себя.

Естественно, поражение «крайних» героев и победа «середнячка» мотивируются здесь не верностью партийным указаниям, а чем-то другим. Чем же? С Марком все более или менее ясно — он человек Культуры Один, недаром одно из его ярчайших воспоминаний о том, как со товарищи из «золотой молодежи семидесятых» («у нас были папы — писатели... и мамы — жены писателей... все фарцевали») гонял на спор по Садовому кольцу на скорости 120 км гуськом с приятелем, с картонными коробками между бамперами. «Я никогда не ронял», — до сих пор гордится он. А теперь, взрослый человек в стране избалованных детей, он «потерял удовольствие от вождения». Пафос скорости, динамизма — отличительная черта Культуры Один. Культура Два, напротив, монументальна и статична. Сам способ самоубийства, избранный Марком — взлететь с трамплина верхом на чемодане, набитом запрещенными когда-то книгами, — прямой вызов «застыванию».

Гораздо сложнее с Майком — он как раз образцовый носитель идеологии новой Культуры Два. Он четко добивается своих целей, он уверен в себе, в своей воле и в своих желаниях. Он о себе твердо знает: «Я нужен России!» Он, не колеблясь, отправит на пытку или убьет того, кто обманул, а следовательно, унизил его («Унизили мое достоинство! В этой стране всегда унижают! В этой стране всегда не уважают человеческое достоинство!»). Как человек Культуры Два он постоянно стремится к празднику, к торжественному ритуалу. «Ты мне опять испортил праздник» — это для него очень серьезно. У него строгая нор-

мативная эстетика: «Я люблю, чтобы все соответствовало. [...] Стригут эти газоны, вырубают деревья. Будто они не в России». Если Паперному приходится достаточно пространно разъяснять, как в Культуре Два сугубо материальное значение придается абстрактным универсалиям, то Майк эту логику чувствует кожей и сам разъясняет непонятливому Марку, зачем он пожертвовал на храм Христа Спасителя: «Когда построят храм, будет больше веры... Ты знаешь, что такое вера? Вера это как... Ну вот перед тобой куча грязи. [...] А вдруг — раз, и под ней течет чистый хрустальный ручей. Вот это и есть вера». Его проекты насыщены имперским размахом: запуск спутников — хоть с Красной площади, строительство новой балетной школы — чтобы прорубить окно в балет XXI века». Любовь Майка к балету отражает свойственную Культуре Два тенденцию к мгновенному затвердеванию: превращению настоящего, текущего — в памятник, одновременно воссоединяющий с «вечностью» и «наследием» — с легендарным, а не биографическим, не личным прошлым. Недаром и убивают Майка под «Умирающего лебедя» — его смерть сразу же запечатлена в пластическом монументе.

Тем не менее он проигрывает. Авторитеты, к которым он обращается за помощью, отказывают ему в поддержке, обрекая его на расправу партнеров. Без всякой внешней причины, не вникая в представленные им бумаги и проекты. Иррационально: «Хоть я этого человека лично совсем не знаю, он у меня не вызывает доверия. Думаю, не вызовет и у моих коллег. Я полагаю, что он не справится». И все — Майк с его волевым римским профилем, с его размахом и энергией проигран. О нем тут же забыто, для бонз процесс обжаривания мяса по китайскому рецепту гораздо интереснее и его судьбы, и его проектов. По всей видимости, подтверждается диагноз Марка: «Ты, как и большинство новых русских, — говорил он Майку, — думаешь, что все в жизни зависит только от твоей воли и желания. А на самом деле вы не учитываете иррациональное».

Возможны, впрочем, и другие аналогии. Ну, например, легенда о том, что Сталин сказал о прославившемся в Испании Михаиле Кольцове: «Слишком шустр!» — и распорядился уничтожить его. Михаил Кольцов был первым учеником, но слишком талантливым. Культура Два этого не терпит — она предпочитает середняков. Паперный объясняет это так: «Враждебны Культуре Два оказывались все те, кто пытался перевести ее мироощущения на язык логически непротиворечивых требований» (с. 213). Паперный, в частности, рассказывает о М.Охитовиче — своего рода «первом ученике» от архитектуры: «Его тезисы слишком безукоризненно последовательны. Он слишком точно сформулировал интенции Культуры Два, а это показывает, что он рассматривает культуру как бы со стороны... Надо либо полностью раствориться в культуре, либо быть отвергнутым ею. Позиция нейтрального наблюдателя ведет к уничтожению наблюдателя» (с. 214).

Иначе говоря: Культура Два ведет селекцию путем подравнивания — и отрезает головы у всех, кто возвышается над потоком, даже если они впередсмотрящие этой новой культуры.

Вот почему вполне логично финальное торжество Льва. Он сам о себе знает, что он «не такой, как все»: «Не говори, не рассуждай, как все! Мы с тобой не как все! У нас свои законы!» — твердит он Маше. Право, стало быть, имеет. Но, подменив в чемодане, набитом долларами, все сотенные бумажки однодолларовыми, он, собственно, ничего больше не делает. Ждет. И клянется, что ничего не знает. Майк, подозревая партнеров, убивает их лидера, ну а затем, лишившись прикрытия, сам получает пулю от киллера. Льву достается все: деньги, бывшая невеста Майка Маша плюс Оля, сестра Маши, впридачу. Он не пытается управлять жизнью, как Майк, и не пробует остановить течение, вернуться назад, как Марк. Лев доверяет потоку — поток донесет в нужном направлении, нужно лишь повернуть рычажок (украсть деньги, к примеру). У него нет ни рефлексии Марка, ни напора Майка — он трансформировавшийся Глебов Трифонова: «герой — тянульщик резины», «выжидатель». «Я — мертвый человек, — говорит он о себе, — мне всюду одинаково плохо и одинаково хорошо. Мне так много дано, и ничего нет». Все перегорело — постмодернистский коктейль (а постмодернистская природа этого характера, по-моему, не вызывает сомнений)

включал такие противоположные ингредиенты, что они попросту уничтожили друг друга, оставив после себя пустое пространство, догола выжженное спокойным скепсисом. В своем презрении ко всем и безразличии к себе, в своем доверии потоку (а в нашем контексте — логике новой культуры) он по-своему целен: недаром чуткая Оля говорит, что вот у всего есть «кавычка», за которую если дернуть, то все расползется, а вот у Льва «нет кавычки». Сорокин строит (или обнаруживает) здесь новую цельность характера: твердость абсолютной опустошенности, монументальность закаленного цинизма, нормативность принципиальной беспринципности. Скажем прямо, характер Льва лишь намечен — это то, что в соцреализме называлось «ростки будущего». Но боюсь, что этот набросок будет посильнее Павла Власова.

«Новые русские» казались героями анекдотов, а оказались главным социальным продуктом всей «великой очистительной революции» (Солженицын) 1987 — 1991 годов. Показательно, что именно «новые русские» породили серию анекдотов: ни демократы, ни националисты, ни Ельцин на это оказались не способны. В них не было четкости, потребной для анекдота. Четкость социального типа принесли с собой «новые русские». Новая Культура Два растет вокруг этой энергетической скважины. Вернее, этот энергетический поток быстро, буквально на глазах застывает в монументальных формах имперской культуры нового образца. Демократическая революция снова рождает монстра: «Принятые меры увенчались безуспешно...»

Паперный пишет: «В Культуре Два пафос имени сочетается с негативным отношением к понятию. Вообще все, чего нельзя воспринять чувственно, вызывает у культуры большую настороженность» (с. 183). Лева прячет украденные деньги внутри железобетонной надписи «Москва». На вопрос, где он прятал деньги, отвечает честно: «В Москве». Понятие заменяется именем, причем именем в его максимально чувственном оформлении — в виде железобетонной надписи. Естественно, никто этой подмены не замечает, поскольку кавычки — знак письменной речи (привет Деррида!), и только текст проявляет каламбур. Эта небольшая речевая игра, по-моему, служит чем-то вроде автометафоры для всего сценария Сорокина и Зельдовича. «Москва», имя текста, по логике новой культуры, должно заместить культурное, социальное, историческое время-пространство Москвы как понятия, в свою очередь уже привычно заместившее время-пространство России в целом. И если мои построения правильны, то «Москва» уже затягивает читающего в свое культурное поле, поле Культуры Два: ведь Культура Два помещает читателя и зрителя вовнутрь своего текста. Выходит, «Москва» — это не столько текст, сколько контекст; и моя «критика» неизбежно будет восприниматься в рамках этого контекста, да и сам я пишу, находясь в лучшем случае на границах этого контекста.

Самое забавное, что из героев сценария мне ближе всего позиция Марка, чья же еще? «Пафос имени»...

Или рука «Москвы»?

В статье использованы фотографии И.Мухина

НИНА ЦЫРКУН

Евроремонт

Венеция-97

«Лучше показывать хорошее чужое, чем плохое свое!» — под таким лозунгом преемник Джилло Понтекорво на посту директора Венецианского фестиваля Феличе Лаудадио отважился начать перестройку во вверенном ему деле. И, что называется, начал с себя: вместо традиционной панорамы итальянского кино поставил ретроспективу «Британское возрождение». Лаудадио действительно сильно рисковал; он ведь пока что не в законе, не настоящий директор, а только куратор, и утвердят ли его в должности, зависело от того, как будут оценены его усилия на территории 54-го фестиваля на острове Лидо. Но бывший критик и продюсер повел себя по-научному; он призвал на помощь верхушку ФИПРЕССИ — международной организации кинокритиков, — и высокий синклит порешил, что, во-первых, пора положить конец фестивальному лидерству американских мейджоров на европейской земле, а во-вторых, изыскать образец для подражания на ее же почве.

Нельзя сказать, что реформатора встретили с большим энтузиазмом. Лаудадио предложил еще один малопопулярный слоган: «Фестиваль — не для фотографов!» (подразумевая, что главное — не звезды, а фильмы) и ограничил их (фотографов) доступ на просмотры. В результате сразу же нарвался на обструкцию. Когда он в один из первых вечеров сопровождал на премьерный показ

«Деконструкция Гарри», режиссер Вуди Аллен

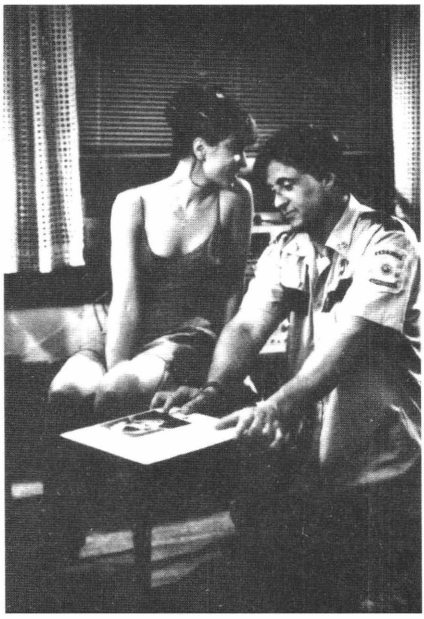
«Лжец», режиссеры Джонас Пэйт, Джошуа Пэйт

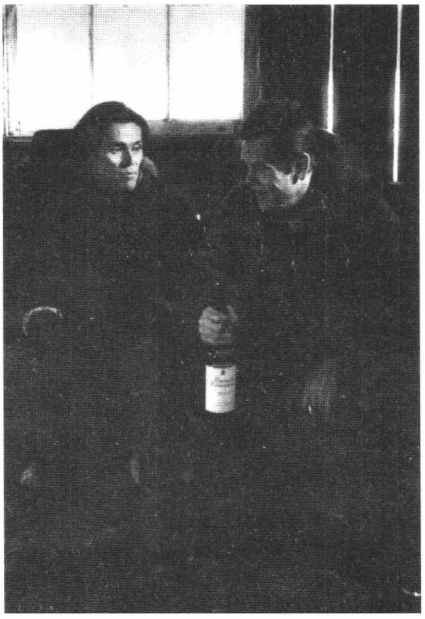
юную, но уже хорошо раскрученную итальянскую звезду, их встретил молчаливый кордон фотокоров с демонстративно закрытыми камерами. «А чегой-то вы меня не снимаете?» — удивилась звезда. «Спроси вот этого мудака!» — крикнул кто-то. И на следующий вечер Лаудадио бил себя в грудь в «Палагалилео», объясняя, как трудно ему сладить с всеобщей безалаберностью и что самому приходится чуть ли не билетики отрывать на контроле.

Но он не усомнился в главном. Выбранная в качестве образца не очень дорогого, но очень качественного кино британская программа действительно показала, что европейский потенциал далеко не исчерпан и что тонкий вкус в сочетании с блистательным ремеслом способны обеспечить зрительский успех не хуже, чем шоковый аттракцион и изобретательный спецэффект. И еще одна симпатичная деталь: это кино не кичится своей национальной неповторимостью, не говоря уж о каком-то избранничестве. Напротив, подобно тому, как в вагоне лондонской подземки на одно лицо европейской национальности обязательно встретишь китайца, японца, африканца и кого-нибудь еще, так и кино британское становится все более и более не то что космополитичным, но мультикультурным. В чем я вижу цивилизованный урок имперского опыта.

В соответствии с замыслом даже американские фильмы были выбраны не из числа блокбастеров (исключение — «Президентский самолет», пролетевший совсем незаметно), а из относительно малобюджетных независимых картин, среди которых блистал неожиданными феллиниевскими красками Вуди Аллен с его «Деконструкцией Гарри», выделялся мрачной стильностью «Лжец» братьев Пэйт, успешно провалились «Невзгоды» Пола Шредера и поразила актерским мастерством «Полицейская сторонка» (Cop Land, в нашем прокате «Полицейские») Джеймса Мэнголда (с криминальным квартетом: Сильвестр Сталлоне, Харви Кейтел, Рей Лиотта и Роберт Де Ниро). И опять же благодаря этому замыслу российское кино вернулось в европейское сообщество с «Вором» Павла Чухрая, завершившим семь лет тощих, когда наших лент не было в Венецианской конкурсной программе.

Чтобы не растекаться мысью (то есть белкой — как сказано в оригинале) или мыслью (как принято говорить) по древу, вот на выбор три британских фильма, характерных для венецианской программы. Обозначу их как кино «режиссерское» («Урок танго»), «актерское» («Уайльд») и «сценарное» («Крылья голубки»); кавычки в данном случае обозначают условность спецификации, речь идет только о доминанте фильма. Ну а о других венецианских премьерах, в том числе о завоевавшем «Золотого льва» «Фейерверке» Такеши Китано — отдельно и потом.





«Полицейская сторонка», режиссер Джеймс Мэнголд

«Невзгоды», режиссер Пол Шредер

Салли Поттер. «Урок танго»

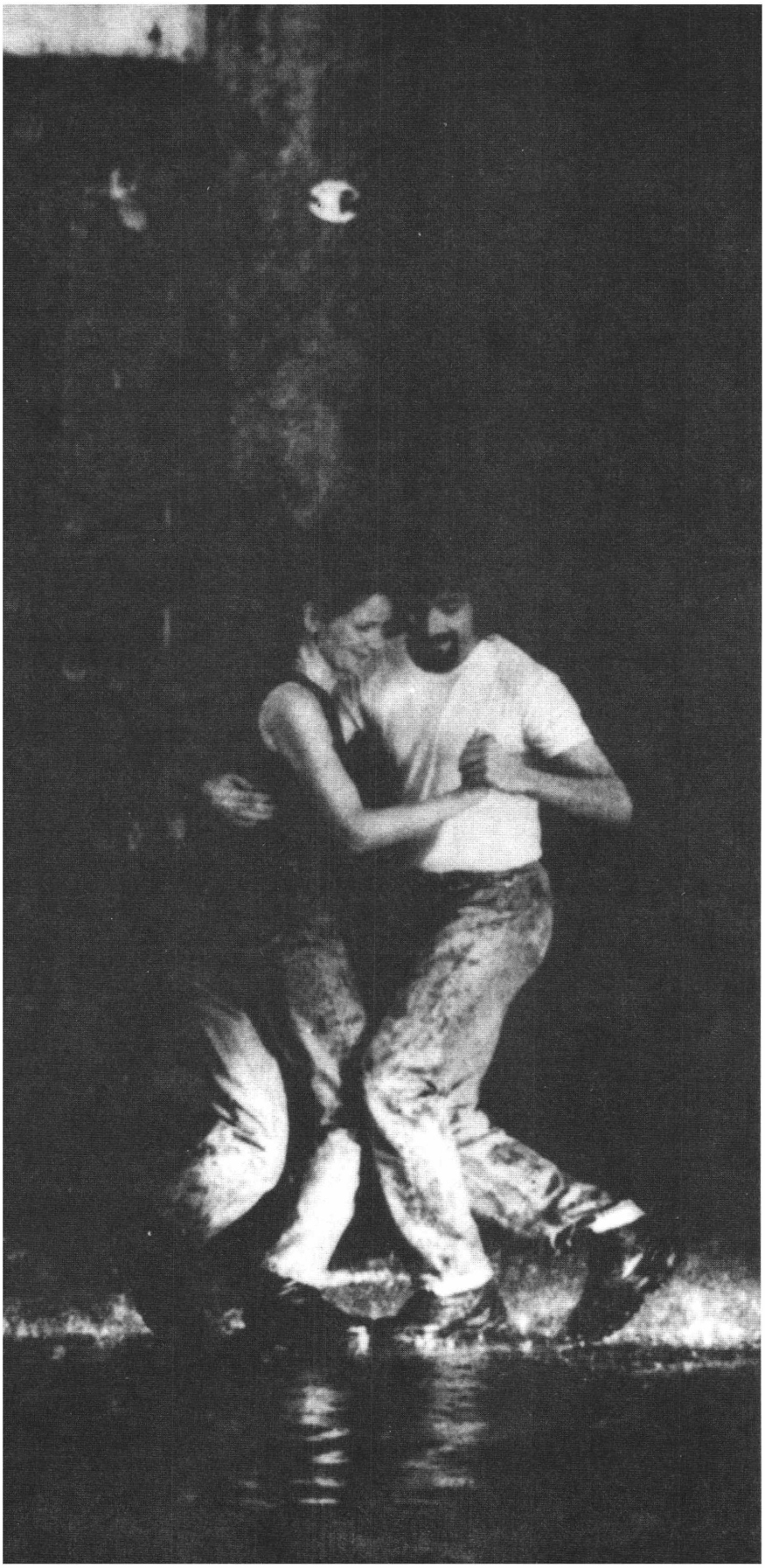
Танго – прямое выражение того, что поэты пытаются облечь в слова, а именно – веры, что поединок может быть праздником.

Хорхе Луис Борхес

Салли Поттер — из великолепной плеяды среднего поколения британского кино. В 1984 году она приезжала в Москву в компании друзей, у каждого из которых за спиной был один полнометражный фильм: у Нила Джордана — «Господство», у Дерека Джармена — «Буря», у Питера Уоллена (известного не только в качестве теоретика кино, но и как мужа пионерки феминистской кинотеории Лоры Мальви) — их совместное с женой детище «Загадки Сфинкса». Еще они привезли с собой фильм их товарища Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика». А Салли Поттер показала тогда в Москве авангардистский парафраз серии голливудских «Золотоискательниц» 30-х годов, переосмысленных в феминистском ключе. «Орландо» (1992) — ее единственный «большой» фильм, обладатель «Феликса», международный хит, заинтересовавший американских продюсеров. Другой на ее месте — примеров не занимать! — отдался бы с потрохами на милость богатых продюсеров, претворяя в жизнь мечту каждого киношника поработать в Мувиленде. И ставила бы Салли красивые и широкомасштабные экранизации английской классики, адаптировала бы европейскую изысканность к массовому вкусу, била бы кассовые рекорды «сплошными констеблями». Но в этой режиссерской генерации есть какая-то странная неуступчивость; каждый так и гнет свое, не соблазняясь возможностью враз стать кассовым и разбогатеть. И в свои сорок восемь лет Салли Поттер поставила только второй полнометражный игровой фильм — «Урок танго». Это четвертый — из написанных ею после «Орландо» — сценарий и единственный, который за это время удалось реализовать.

Из этих пяти лет простоя половина ушла на овладение секретами танго (хотя вообще Салли танцует с детства). Сначала она брала уроки танго в Лондоне, а потом поехала в Аргентину, где поняла, что европейское танго — суррогат, бледная копия настоящего аргентинского. И застряла там на два года, постигая не только технику, но и философию этого гениального изобретения, поистине мультикультурного продукта, в котором слились ритмика африканского ритуального танца, эротические па аргентинских притонов, лихость гарцующего гаучо, скользящий шаг европейской пляски. Танго — танец двоих, для которых как бы не существует внешнего мира; интимный союз, идеальная форма постижения другого с помощью словаря движений. В танце сливаются самое абстрактное из искусств — музыка — и самое конкретное — кино.

Новая картина Салли Поттер выполнена в национальном аргентинском жанре «тангедильи» — неузнаваемо преображенном в соответствии с английской традицией и личной ориентацией. Здесь сошлись и суховатые ранние черно-белые авангардистские опыты Салли Поттер, строившиеся как путь женского самопостижения в социуме, и сочная чувственность «Орландо», где она вдосталь наигралась с идеей мужского и женского, воплощенного в одном персонаже, придуманном Вирджинией Вулф. В «Уроке танго» есть реминисценции «Золотоискательниц» — черно-белые сцены в лондонской квартире, в которой длится нескончаемый ремонт, когда дело идет к вскрытию все новых и новых наслоений, обнаружению все более и более глубинных пластов и сопутствующему разрушению уютного, комфортного, привычного порядка. Есть и символическая — в духе «Орландо» — смена половой доминанты: погружаясь в мир танца, Салли меняет тяжелые башмаки и брюки на туфельки с высокими каблуками и шелковое платье. Драйв фильма — в напряженности латинской страсти и английской сдержанности, подсвеченной эксцентризмом. Он весь построен на скользящем — как шаг танго — ролевом обмене. Режиссер и автор сценария — то есть сама Салли — пишет либретто будущего фильма и одновременно берет уроки танца. Ее учитель — Пабло Верон, аргентинец-мачо, премьер парижского «Фоли бержер». Естественно, рождается любовь. Как режис-



«Урок танго»,
режиссер Салли Поттер

сер ведет Салли; как хореограф ведет Пабло. Пабло молод и энергичен. Интеллектуалка Салли переживает не первую молодость. Кто же ведет в любви? Танго — роковой поединок мужчины и женщины, в котором, конечно, побеждает сильнейший. Беда только, что «победитель не получает ничего». Женская тактика отступления гораздо выигрышней. Салли, вошедшая во вкус мужской профессии режиссера, пытается вести себя на равных и в любви, «пережимает» — и партнер ускользает.

Родившийся от желания сделать фильм о радости танца, сам этот фильм о фильме и танце становится историей о сложностях любви. Только в мечте и в искусстве можно чувствовать себя уверенно. В финале Салли уже не только танцует, но и поет — начавшийся как хроника, фильм заканчивается как классический мюзикл, воплощение желаемого и нереального. Вместе с тем «Танго» — «восхождение к конкретному», овладение не умопостигаемой мудростью (как в «Золотоискательницах»), а чувственным опытом, который, как оказывается, превыше и дороже феминистских измышлений.

Салли пообещала Пабло, что если он научит ее танцевать, она возьмет его на главную роль в своем фильме. Но для этого необходимо, чтобы он научился подчиняться ей. У него не получается. И на сцене, где Салли выступает его равноправной партнершей, все аплодисменты и все цветы достаются Пабло. Но в танце под дождем, где Салли снова в джинсах и простых туфлях без каблуков, в танце, не предназначенном для посторонних глаз, они равны. Вот урок танго: уймите свой гонор, откажитесь от амбиций — в жизни ли, в искусстве ли, в войне ли полов — и получите все, чего жаждете. Но отказаться невозможно; в фильме Салли ведет переговоры с американскими продюсерами и, не желая идти на уступки, заставляет их подчиниться ее условиям. Это, однако, тоже сфера желаемого и нереального — поэтому продюсеры, снятые на кромке бассейна, выглядят гротескными, карикатурными персонажами, абсолютно чужеродными в черно-белой стихии фильма, с которой так замечательно управляется Робби Мюллер, оператор Вима Вендерса, Ларса фон Триера и Джима Джармуша. (В титрах же никаких американских продюсеров не значится.)

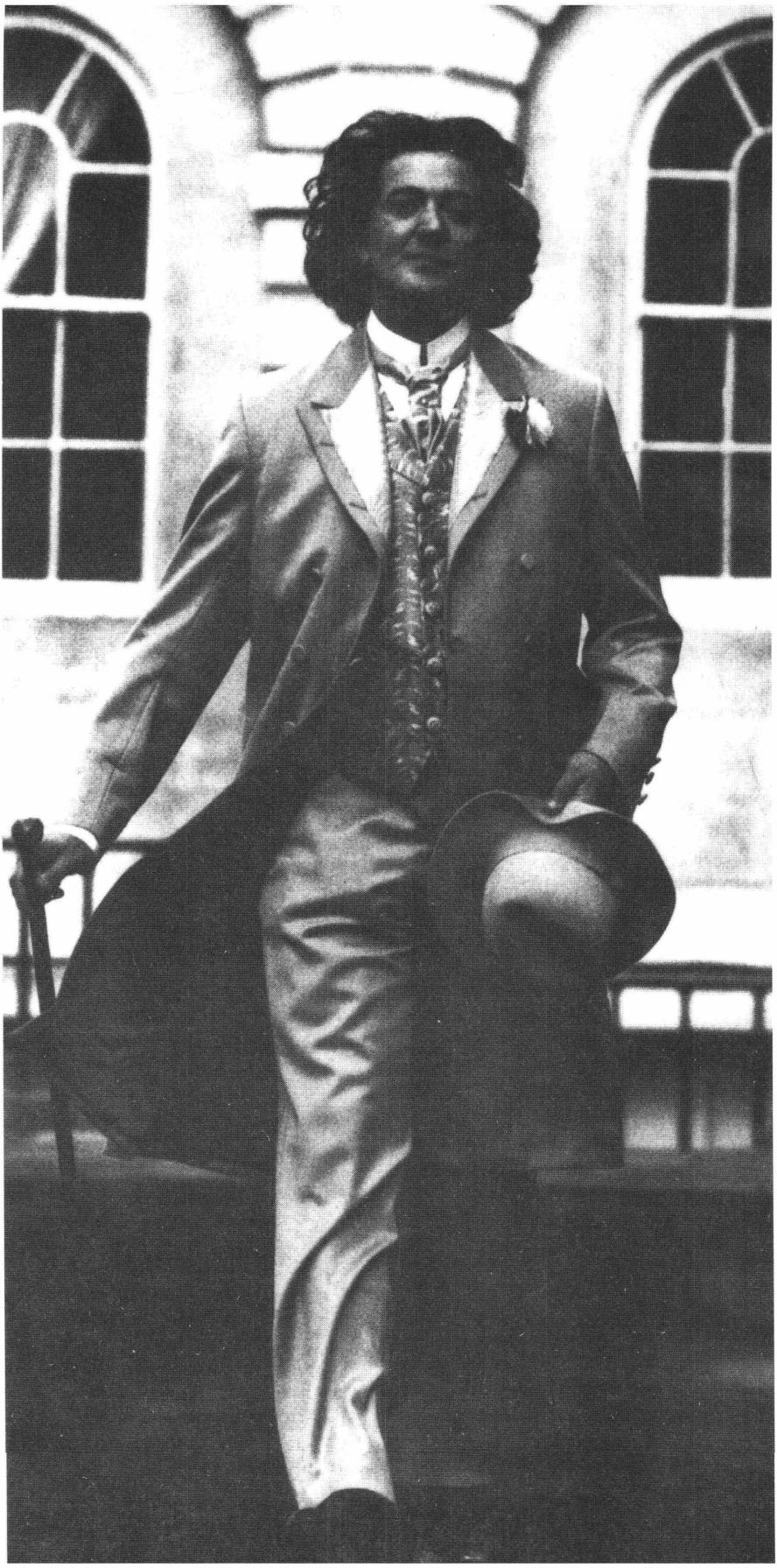
«Урок танго» — своеобразный итог исканий Салли Поттер. В «Золотоискательнице» ее alter ego выступала абсолютным субъектом, действовавшим в придуманной, искусственной обстановке, в вакууме; в «Орландо» тоже все было эгоистически завязано на главном персонаже; теперь же она впервые близко, неразрывно связала себя с партнером, ставшим ей столь же интересным, как и она сама. И, познавая другого, увидела и признала в себе то, что не могла ни увидеть, ни признать, углубляясь в себя. В том числе выявила собственную женскую суть как неоформленную, хаотичную материю, формируемую твердым и волевым мужским началом, — вернувшись тем самым к той точке, откуда начинается размежевание тех, кто придерживается идеологии феминизма, и тех, кому она чужда.

Брайан Гилберт. «Уайльд»

> В этом мире есть только две трагедии. Одна — не достичь желаемого, а другая — получить его.
>
> **Оскар Уайльд**

Как общество с давней буржуазной традицией, британцы более, чем образцовое и типическое, уважают частное и индивидуальное. Поэтому им так удаются биографические фильмы — вспомним хотя бы «Лоуренса Аравийского» или «Ганди». Но, как обществам всех времен и народов, ему свойственна определенная нетерпимость к тому, что выходит за рамки общепризнанного. Пусть даже потом и само отсутствие толерантности признается ошибкой. Но, как говорит Александр Володин, потом. Почему-то — потом. И все-таки история травли Оскара Уайльда принадлежит XIX веку, а история травли Параджанова — последней трети XX.

«Уайльд» — экранизация романа Ричарда Эллмана, пожалуй, самой уравновешенной версии жизни этого замечательного человека. И фильм, соответ-



«Уайльд»,
режиссер
Брайан Гилберт

ственно, строится очень традиционно, в манере скорее телевизионной — неторопливо, долгими планами, романно. Режиссер умирает в актерах. Все внимание — героям. Главное достижение режиссера — выбор на главную роль фигуры, сомасштабной персонажу. Стивен Фрай — актер, писатель, журналист, кинодраматург, знакомый нам по телесериалу «Дживс и Вустер» и фильмам «Пригоршня праха» и «Рыбка по имени Ванда». Фрай — не последнее дело — и внешне похож на Уайльда: крупный, осанистый. Совпадение психофизики героя и актера избавляет Фрая от необходимости хлопотать лицом и суетиться жестом. Его формат выделяет его из толпы и в то же время подчеркивает отщепенство. Уайльд был аутсайдером от рождения как ирландец, переселившийся в Лондон вместе с овдовевшей матерью и братом; еще более отделился от общества, обнаружив в себе наклонность к «любви, которая назвать себя не смеет», и уж тем более не прижился в свете, вернувшись из тюрьмы.

Фрай играет человека стиля, возведшего стиль в моральный принцип. Как средство убежать от пошлости жизни, которая настигает везде и бессильна только против искусства. В Уайльде Фрая нет ни следа жеманства, служащего сегодня приметой мужчин этой же сексуальной ориентации. (Что, видимо, точно если не психологически — об этом трудно судить, — то наверняка исторически. Мир, в котором жил Уайльд, был мужским миром; считалось естественным, например, что мужчины выходят погулять вдвоем под ручку). Нет в игре Фрая и никакой обаятельной порочности, столь выигрышной в актерском исполнении и естественной для обыденного представления об Уайльде. Фрай изображает человека мягкого и слегка даже застенчивого, что плохо вяжется с репутацией «разрушителя основ империи», для которого нет ничего святого. Но это естественно для того, кто чувствует себя в высоком лондонском кругу выскочкой — его дворянство слишком недолгое, оно было пожаловано отцу за личные заслуги. И нагловатый Бози, сладкий тиран, издевательски замечает, что Оскар относится к аристократам «как артист»; вспомним, что Платон в своем «Государстве» причислял артистов, то есть всех людей искусства, к черни, так сказать, обслуживающему персоналу. В замечании хоть и излишне язвительного, но как-никак любящего, а значит, проницательного человека есть, конечно, зерно истины: Уайльд, отстраненный от общества, не живет в нем, а подглядывает за ним. Он не смешивается с ним, и потому его наблюдения лабораторно чисты, точны и непредвзяты. Стивен Фрай незаметно посвящает зрителей в тайну творчества, не используя пошлых актерских приемов вроде вдохновенного взгляда, умного прищура или сардонического смешка. И делает героя эксцентриком, не прибегая к внешнему поведенческому эксцентризму.

Не менее точное попадание — Ванесса Редгрейв в роли матери, пламенной ирландской бунтарки и поэтессы, писавшей под псевдонимом Эсперанца. Всем известны революционаристские настроения Редгрейв, ее вольнолюбивый нрав и независимость от чужого мнения. Что же касается таланта, то известно, что Чарлтон Хестон, снимавшийся с Редгрейв в фильме «Человек на все времена», назвал ее лучшей в мире актрисой. Возраст добавил ее облику толику ведьминской стервозности, и она очень достоверно произносит знаменитую реплику, сказанную в ответ на советы друзей сыну бежать: «Если ты останешься, пусть даже тебе придется отправиться в тюрьму, ты всегда будешь моим сыном. Но если уедешь, я навсегда перестану с тобой разговаривать».

Тонкий знаток нравов и характеров, язвительный эпиграммист и мастер ироничных афоризмов о человеческой природе и породе, в жизни Уайльд оказался пленником чужих страстей. Властная мать, холодно-развратный Робби Росс, совративший Оскара в его семейном доме, и эгоистичный Бози, отец которого возбудил против Уайльда судебный иск, — никому из них не смог он противостоять. Вот главный парадокс его жизни: остроумец-парадоксалист оказался бессильным против безыскусного «лома». И в финале Фрай играет растерянность большого затравленного человека, уступившего — вопреки своей идеологии — природе, где меньше совершенства, чем в искусстве, которое было придумано не для того, чтобы отражать ее, а чтобы как-то сладить с ее несовершенством.

«Крылья голубки», режиссер Йен Софтли

Йен Софтли. «Крылья голубки»

Генри Джеймс – Шекспир романистики.
Леон Эдель

Актуальность сравнения Джеймса с Шекспиром в том, что оба жили на сломе эпох, и нам выпала та же участь. Меняется иерархия ценностей. Меняется представление о мире, происходит переход к новому типу контроля над миром и новому типу взаимодействия с ним. Причем эти процессы идут повсеместно и одновременно — масштаб перемен, сравнимый разве что с великим переселением народов. От этого захватывает дух, а натур, склонных к консерватизму, это доводит до отчаяния. Кому нужно утешение, может утешаться тем, что человечество уже бывало в такого рода переделках.

Генри Джеймс родствен нам еще и тем, что он своего рода американский Тургенев (с Тургеневым, кстати, Джеймс был близко знаком) — писатель, добровольно оставивший родину и нашедший дом в Европе. И умер он в Англии, британским гражданином. В Уголке поэтов Вестминстерского аббатства помещена его мемориальная доска. Опубликованный в 1902 году роман «Крылья голубки» считается венцом его творения. Это любовная история, в которой воплотилась одержимость Джеймса темами романтической любви и противоречий между старым и новым, раздирающих души его персонажей. Сценарий по этому роману написал входящий в моду Оссейн Амини, получивший массу призов за адаптацию другой английской классики — «Джуда Незаметного». Он позволил себе только одну вольность — роман был опубликован в 1902 году, а у Амини действие происходит в 1910-м — ближе к настоящему, а не календарному началу XX века, как сказала бы Ахматова. Этот сдвиг позволил одеть героинь в более свободные, легкие, открытые платья, тем самым придать им естественность и чувственность, освободить реакции. В то же время они приобрели облик модных в эстетских кругах дам во вкусе прерафаэлитов, вписались в искусственный аллегорический мир, каким была и, наверно, всегда останется Венеция.

Как символ новой эпохи фильм открывает станция лондонской подземки, век пара сменяется веком электричества, или, говоря по-нынешнему, индустриальная эпоха — технологической. И характеры, которые формировались на заре этой эпохи, стали впоследствии ключевыми для всего столетия. А сейчас обрели почти гротескную форму — сильная, решительная женщина и слабовольный, бесхарактерный мужчина. Среди прочих характеристик нашего столетия фигурирует и девальвация мужского.

Вся острота сюжета сосредоточена в Венеции — колдовском городе, одна мысль о съемках в котором заворожила режисера Йена Софтли. В начале века она была местом паломничества для множества людей, перекрестком Европы, мультиэтническим центром, куда стекались и арабы, и африканцы, превращавшие город в подобие алжирской Казбы, где легко было затеряться. Особенно скрываясь под традиционной венецианской маской.

Как всегда у Джеймса, фабульно все очень просто. Любовный треугольник — молоденькая англичанка, живущая в доме тетки и тайно подкармливающая своего отца, нашедшего приют в опиумной курильне, влюблена в безденежного журналиста и подговаривает его подкатиться к богатой, но смертельно больной американке. И когда тот делает вид, что влюблен, бедняжке открывают правду, и это ускоряет ее конец. Теперь между Кейт (Хелена Бонэм-Картер) и Мертоном (Лайнес Роач) навсегда стала тень умершей или убитой ими женщины (Милли — Элисон Эллиот), которая окончательно добила их своим благородством, завещав им свое состояние. Сюжет фильма и составляет тонкая психологическая вязь перепутанных мотивов, желаний, обманов и вины. Модернистский роман переоформлен в психологический триллер с узнаваемыми фигурами роковой женщины и манипулируемого ею мужчины. Но не сводится к нему. Здесь нет чеканных словесных формулировок, вносящих полную ясность; каждый персонаж — живое воплощение двойственности, которую породил слом веков. И финал, хотя трагический, тоже остается неопределенным; очевидно лишь, что независимо от того, останутся ли Кейт и Мертон вместе или разойдутся, вина всегда будет тяготеть над ними, в их постели всегда будет призрак Милли...

Кино, в сущности, довольно простое и традиционное — сколько уже смертей в Венеции видано! А фильмов-танцев или биопиков и вообще неисчислимое множество. Еще девять британских фильмов было представлено в Венеции, в том числе «Лицо» Антонии Бёрд, постановщицы нашумевшего «Священника» с Лайнесом Роачем и Робертом Карлайлом, и «Выздоровление» Гиллеса Маккинона, уже приглашенного в Голливуд экранизировать роман Джордж Элиот «Сайлес Марнер», и ирландский «Осведомитель» — психологическое исследование в жанре политического кино Джима Макбрайда с Тимоти «Бондом» Далтоном в главной роли — кино на любой вкус, объединенное только одним общим свойством: использованием тончайшей технологии проработки, чем, собственно, и отличается евроремонт от привычного нам просто ремонта.

Кроме того, в этом кино проявилась английская традиция, которую Орсон Уэллс почитал за ценнейшую, — изменчивость.

АЛЕКСАНДР ШПАГИН:

«История кино — живой организм»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

Нина Цыркун. Увидев в программе «Кинотавра» вашу ретроспективу «Премьера, которой не было», я сразу решила, что обязательно посмотрю ее целиком. Кое-что я уже видела по телевидению — на канале REN TV, где каждую неделю показывают фильмы, как принято говорить, второго эшелона, а точнее — наши неизвестные или малоизвестные картины 50 — 60-х годов. Не все они равноценны, некоторые, на мой взгляд, забыты справедливо, но даже самые неудачные интересны с точки зрения развития кинопроцесса, личной творческой биографии режиссера или актеров, наконец, с точки зрения коллективного сознания или же коллективного бессознательного. Как возникла эта идея, как осуществлялся ваш замысел?

Александр Шпагин. Этот проект возник давно, еще в 1994 году, но реализовать его не удавалось. А в позапрошлом году я узнал, что мой друг, режиссер Виталий Манский, запускается с программой на новом канале REN TV. И за два дня все решилось. Мы закупили фильмы в расчете на год — 52 мосфильмовские картины, и с осени 1996 года программа пошла.

Вначале просто показывали фильмы без «гарнира», а потом мы решили, что зрителя как-то надо настраивать. Теперь каждому показу предшествует

«Личная жизнь Кузяева Валентина», режиссеры И.Авербах, И.Масленников

рекламный клип, причем отличающийся от тех, которые рекламируют картины на других каналах. Я даю некий микросюжет, не фабульный, а, так сказать, смысловой, чтобы настроить зрителя на то, что он должен увидеть и оценить в фильме. Задача в том, чтобы не просто привлечь его внимание какими-то аттракционами, а именно создать определенное состояние, вырвав зрителя из сегодняшней реальности и погрузив в течение времени фильма. Причем не прямолинейно, не пересказывая содержание, а, скорее, играя на парадоксах, на перепадах типов сознания — тогдашнего и нынешнего.

Н.Цыркун. А чем обусловлен выбор времени — от середины 50-х до начала 70-х?

А.Шпагин. Дело в том, что я очень не люблю кинематограф 70-х, мне он неинтересен. Неинтересен настолько, что не хочется в него погружаться. Неинтересен своей запрограммированностью, предсказуемостью. Иное дело — 60-е. Те фильмы сегодня способны вызвать у зрителя душевный отклик, потому что они говорят о вечных человеческих проблемах. Более того, чем глубже они порой погружены в быт, за что их упрекали в «мелкотемье», тем они сегодня своевременнее, потому что с них спала идеологическая пелена.

Н.Цыркун. Мне как зрителю интересно вылавливать те смыслы времени, которые тогда, может быть, не звучали или намеренно затушевывались, цензурировались...

А.Шпагин. Конечно, еще и поэтому эти фильмы интересно смотреть, особенно тем, кто жил в то время. Вот, например, «Личная жизнь Кузяева Валентина». Смысл этой картины — отсутствие интереса к личности, к человеческой судьбе со стороны общества. Ведь эту картину вместе с Игорем Масленниковым ставил Илья Авербах, не только очень талантливый, но и очень глубокий человек, и Масленников мне говорил, что в принципе она задумывалась как ироническая издевка. Похоже, что это стало читаться только в наши дни. Кульминация — песня, которую поет в телестудии Пахоменко («Хочешь миллион?» — «Нет!»), воспринимается сегодняшней аудиторией с хохотом...

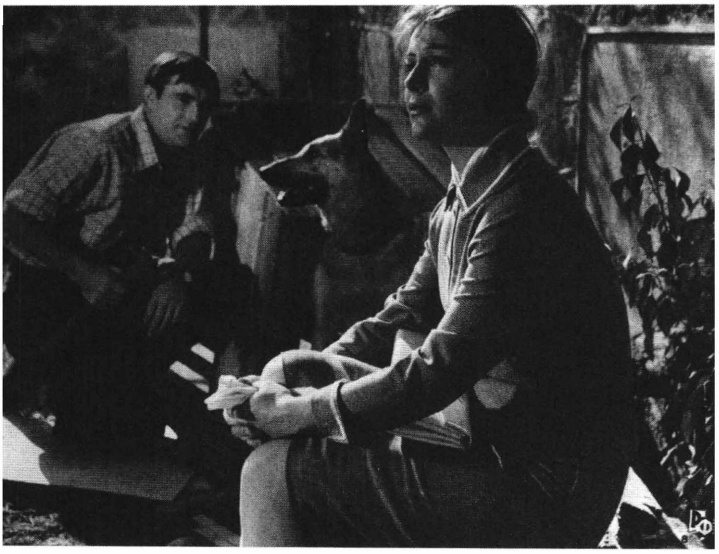
Н.Цыркун. Я помню песню, как она жила отдельно от фильма. Она действительно была очень популярной, все время исполнялась по радио. И очень серьезно.

А.Шпагин. А в фильме — нет. Иронически. И картина «День солнца и дождя» Виктора Соколова тоже пронизана таким ироническим отношением, очень трезвым... Это было предчувствие конца шестидесятничества. Шел 1968 год, наступала жесткая эпоха, человек отчуждался от самого себя, что мы и видим в гротескных картинах 60-х: «Тридцать три», «Серая болезнь», «Последний жулик», «Таинственная стена», «Его звали Роберт»...

Н.Цыркун. Не случайно критики на «Кинотавре» вспоминали чешскую «новую волну». Есть прямые аналогии и с французской «новой волной». Мы жили в одном времени, в одной человеческой реальности, при всех различиях в идеологии и в том, что называется образом жизни. И отчуждение, которое, как нам внушали, характерно лишь для позднебуржуазного общества, было характерно и для нашего.

А.Шпагин. Получается вот что. Если бы от творчества Достоевского остался только «Дневник писателя», он не был бы для нас великим писателем. Говоря о шестидесятниках, мы оцениваем культурное сознание, которое было определяющим в то время, но в качестве художников эти люди были намного умнее, чем, условно говоря, в качестве риторов. Это получалось само по себе. П.Тодоровский не вкладывал в картину «Никогда» (1962), которую он снимал вместе с В.Дьяченко, те мысли, которые вдруг выявились сегодня. Фильм независимо от режиссерской воли объективно становился обличающим, что так рельефно выявилось сегодня. Или Инесса Туманян, которая сделала совершенно потрясающую картину в альманахе «Путешествие» по рассказам Аксенова, новеллу «Завтраки 43-го года». Двое едут в поезде, разговаривают (там играют Ларионов и Эйбоженко), и Эйбоженко думает, что Ларионов — тот человек, который отбирал у него завтраки в годы войны. Был такой сытый ребенок из какой-то привилегированной партийной семьи. И зритель вроде бы должен понимать, что он сволочь. Но в фильме все оборачивается не по пра-

«День солнца и дождя», режиссер В.Соколов



**«Никогда»,
режиссеры П.Тодоровский, В.Дьяченко**

вилам, выясняется, что герой Эйбоженко ошибся, это был совершенно другой человек. Но главное — герой Ларионова был ироничным, рациональным. А герой Эйбоженко — истым, открытым, прямым. Но, как показывает фильм, к тому же недалеким, даже хамоватым. И понять собеседника не хотел. А тот все время его на положительный тон настраивал — что, мол, ты озлобился-то, давай поговорим. По-нормальному. Разговора не получается. Каждый остается со своей правдой. Вот чем ценна эта картина — парадоксальным пониманием реальности, растерянностью перед реальностью, пониманием разных правд.

Н.Цыркун. Мне показалось очень любопытным, что в своей аннотации в фестивальном каталоге вы назвали соколовский «День солнца и дождя» антиримейком фильма «Человек идет за солнцем».

А.Шпагин. Да, мне кажется, что это так. И, между прочим, я с автором говорил по этому поводу. Есть какие-то прямые аналогии даже в названиях — «Человек идет за солнцем», «День солнца и дождя». Только если первая прекрасна открытым ощущением мира, то «День солнца и дождя» — картина очень жесткая, трезвая. Мальчишки идут по городу, и этот город очень жесток, зол, и никто никого не понимает в этом городе, и остается только надеяться, что когда-то придет понимание. А может быть, его и не случится. Надежда тает в этом пространстве, в котором они находятся. Жестком, мрачном, драматичном.

А в 70-е годы средние картины — я не беру то, что выбивалось из ряда, было как бы проявлением «контркультуры» или просто великим искусством, то есть кинематограф Иоселиани, Авербаха, Тарковского, Панфилова, Шукшина, — так вот средние картины отличались однозначностью, прямолинейностью. В отличие от «маленьких» фильмов 60-х.

А чем определяется однозначность? На мой взгляд — финалом. Чем завершит режиссер повествование? К чему он его выведет? Что будет дальше? Закончит ли он фильм вопросом, многоточием или поставит точку? Или же соединит в этом финале все смыслы, которые он попытался воплотить? Опять же — как? Соединит их однозначно или парадоксально? Как раз однозначный путь возобладал в картинах 70-х годов. Ну, можно взять, скажем, фильм Родиона Нахапетова «На край света». Герой ненавидит мир взрослых, он им хамит. А взрослые ему говорят: «Почему ты не рвешься строить?» «Пошли вы все с вашими стройками, с вашими идеалами». И мы прекрасно понимаем, что авторы сочувствуют герою. А в конце куда они его приводят? На стройку. Где он начинает работать, и вроде даже у него все хорошо. (Что, кстати, очень характерно для молодежных фильмов 70-х, где герой получает трудовую закалку, участвует в построении дома, понимай: социализма.) И все, и фильм уплощается, мертвеет. Тогда начинают его оживлять за счет сюжета. У героя вдруг умирает любимая девушка. Непонятно, почему. Авторам было ясно, что нельзя же так тупо закончить, нужна какая-то встряска. И вводят мнимую трагедию, мнимую потому, что не происходит никакой трагедии личности. Идет не постижение смысла, а, наоборот, развоплощение смыслов, и личность теряется. Духовный путь так и не начинается. А в 60-е в пространстве, открытом множеству смыслов, мы обычно видим финал, который выводит героя к началу этого пути.

И выигрывает искусство. Потому что за «многоточием» открывается вечность. Жесткая точка или восклицательный знак ломают художественную сферу.

На мой взгляд, с 1965 по 1970 год не было плохих фильмов вообще. Ну не было их. Они все хорошие. А в 1971-м — резкий слом. И начинают раздражать широкий экран, яркий цвет...

Вот вопрос: почему в 60-е годы почти все картины стали черно-белыми? И почему цвет так часто раздражает в фильме «Чистое небо»? Будь фильм поставлен в 70-х, цвет в нем казался бы нормой, но тогда... Цвет стал как бы «уплощать» реальность. А в черно-белом пространстве герой все время должен вглядываться в себя. Или еще вопрос: почему фильмы начала 60-х такие мрачные? Мы смотрим мелодраму «День, когда исполняется 30 лет» Валентина Виноградова. Почему она так мрачна? Там же ничего страшного не происхо-

дит, наоборот, любовь замечательная. А все от того же предчувствия эпохи отчуждения: вокруг человека образовывалась пустота, которую он должен был чем-то заполнить. Для этого необходим был личностный ресурс. Человек должен был сам ответить на какие-то вопросы. Коллектив тут помочь не мог. И религия труда его уже не спасала, и религия общей компании, какая есть в «Заставе Ильича». Каждый оставался один на один со своей жизнью.

Н.Цыркун. Особенно поражает качество фильмов, сделанных на очень небольшие деньги, по сравнению с качеством фильмов сегодняшних, которые делаются с гораздо большим бюджетом. Они на несколько порядков выше по ремеслу: какое здесь точное использование детали, нет ни одного лишнего плана, правильно поставлен свет.

А.Шпагин. Да, да. И монтаж, и все... Даже довольно слабые сценарии «вытянуты», доведены до хорошего уровня. Там есть плотность, фактура, там очень точно играют актеры. Опять же вопрос: почему так складывалось? Сегодня фильмы делаются в состоянии истерики как производственно-финансовой, так и истерики личностной, поэтому — что видно на примерах некоторых картин «Кинотавра»: «Принцесса на бобах» или «Приятель покойника» — идут мучительные попытки зацепиться за какие-то жанровые вещи, сюжетные и совершенно очевидна надуманность коллизий. Как следствие неадекватного состояния самого режиссера, его самоощущения в реальности. У мастеров старшего поколения это еще заметнее, скажем, у Рязанова, который как бы оценивает человека с точки зрения 70-х и натужно привязывает к нему сегодняшний смысл. А вот у Балабанова или Пьянковой этих проблем нет, они прекрасно чувствуют сегодняшнюю реальность, себя в ней и своих героев.

Н.Цыркун. Жаль, что многие режиссеры, которые дебютировали в 60-е годы этими оставшимися незаметными, но на самом деле очень существенными фильмами, стали меняться не в лучшую сторону. И, судя по вашим словам, не все даже могут адекватно оценить свои первые работы, так и продолжают считать их малозначительными.

А.Шпагин. Да, да, это именно так. Очень мало кто умеет измениться, органично адаптироваться к новой реальности. Данелия 60-х и Данелия 70-х — это два совершенно разных художника, два совершенно разных подхода к миру, и оба очень точные. Он сумел справиться со сломом эпох. Но в 90-е уже не смог органично войти. Вообще очень трудно удерживаться на уровне достаточно долго. Кстати, Рязанов продержался рекордно долго — практически три десятилетия.

Вообще очень мало кто из режиссеров может адекватно ответить себе на вопрос: почему моя карьера не сложилась? Все жалуются исключительно на власть. Редко увидишь такое здравое, точное отношение к себе, как в автобиографической книге Михаила Козакова, где нет жалоб на власть. Все свои ошибки, все свои просчеты он пытается вывести из собственного понимания реальности. Для этого нужны и мощная интеллектуальная закваска, и большое мужество.

Легче всего свалить вину на власть. Но это слишком простой ответ. И в 70-е появлялись молодые режиссеры, многие из которых совершенно спокойно могли сделать хорошую картину, невзирая на то, что им говорят. И не случайно Митта, который очень легко перешагнул 70-е годы, говорит, что тогда он не понимал поведения Тарковского, спрашивал его: ну чего ты упираешься, борешься за каждый кадр? Ты же гений, все можешь, сделай по-другому, а скажи то же самое, тебе же все подвластно. «Я не понимал, — говорит Митта, — что у него был иной комплекс, мессианский, другое, не похожее на мое сознание. Я совершенно легко и свободно чувствовал себя в карнавале семидесятнической реальности. И в том же фильме «Гори, гори, моя звезда» мне запрещали одно, запрещали другое, а я делал то же самое, но вроде бы на их языке, и им справиться со мной было невозможно». И действительно, «Гори, гори, моя звезда» — совершенно цельный фильм.

И были совсем молодые режиссеры, тогда дебютировавшие. Например, Александр Орлов, у которого была замечательная работа — «Тайна Эдвина Друда», но он известен по совершенно другой ленте — «Женщина, которая

поет». Орлов говорит, что вообще плюнул на все, прекрасно понимая, что делал полную дрянь, ему было все равно. А первый его фильм — «Удивительный мальчик». Орлов рассказывал: пришел в кино, ему дают ужасный сценарий, делай это или ничего. И он стал на этом материале выстраивать то, что хочется. И сделал поразительную картину, которую никто не видел, потому что она была снята для телевидения, показали ее по телевизору один раз, днем. Она «наверху» не понравилась, естественно. А в ней был дух карнавала, свободы, игры с реальностью, звучала музыка Эдуарда Артемьева. И когда теперь смотришь старые, конца 70-х годов, мюзиклы, кажется, что все содрано с «Удивительного мальчика». Но это на самом деле не так, потому что его никто не видел. Просто Орлов предугадал будущее.

Или возьмем Валерия Харченко. Мы его сейчас знаем по коммерческим картинам. А когда он пришел в кино, ему дали дубовейший сценарий «Детские фантазии Веснухина». И он тоже начал придумывать. Он был молод, был легок. Молодым казалось, что на самом деле можно сказать все, что хочешь. Невзирая на власть. И Харченко поставил свою лучшую картину — «Фантазии Веснухина». Совсем недавно состоялась вторая премьера этой картины в ЦДРИ, и она имела большой успех. Так вот Харченко считает, что это лучшее, что он сделал, и правильно считает. Помните песню «Куда уходит детство?» — это оттуда.

Н.Цыркун. Вы говорите, что у вас на примете не менее шестисот картин, которые вы хотели бы показать?

А.Шпагин. Можно и больше назвать. Бесконечное количество на самом деле. Шестьсот — это список, который можно составить за один день. Все время открываются новые фильмы очень высокого класса, о которых мы и представления не имели. Читаешь по аннотации — ну, какая-то мура, а начинаешь смотреть — замечательный фильм.

Н.Цыркун. Прекрасно, что они собраны на одном канале и идут регулярно, каждую неделю. Составляется еще ненаписанная история российского кино. Можно позавидовать историку кино, который сидит, смотрит и может это затем описать. Причем я не скажу, что это будет подлинная история. Потому что подлинная история вообще, наверное, вещь достижимая лишь в идеале, во всяком случае, она должна включать в себя все: и Тарковского, и Бондарчука, и это кино — все вместе. Но можно написать другую историю, которая совершенно по-новому нам откроет глаза не только на кино, но и на нашу жизнь, и на судьбу отдельных режиссеров, на Бог знает что еще — я даже сейчас просто не готова оценивать всю значимость этого события.

А.Шпагин. История — живой организм. И история кино в том числе. Развеивать мифы безумно сложно. Но необходимо. Помню, когда я в первый раз на какой-то конференции в Доме кинематографистов сказал о том, что хорошо было бы провести такую ретроспективу неизвестных или малоизвестных картин на фестивалях, много раздалось раздраженных голосов. Меня упрекали в том, что я хочу скинуть с пьедестала признанные фильмы и признанных мастеров. Да никого я не хочу скинуть. Я хочу просто, чтобы они немножко подвинулись на своем пьедестале и чтобы рядом с ними стало нечто, что помогло бы воссоздать реальную картину — не однозначную, не мифологическую и застывшую, а живую и парадоксальную, чтобы люди знали: было и то, и другое, и третье... Мы слишком долго жили в мифологическом времени, навязанном официальной историей кино.

П У Б Л И К А Ц И И

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия

Где находится «децентрованный субъект»?

Когда идеологи киберпространства из числа деконструкционистов (в противоположность идеологам киберпространства, представляющим комплекс теорий New Age) пытаются презентировать его как ареал «настоящей жизни», «эмпирической» реализации или подтверждения деконструкционистских теорий, они, как правило, сходятся в том, что киберпространство «децентрует» субъект. И Стоун, и Тёркл подходят к этому выводу, исследуя зависимость между MUD (многопользовательскими пространствами, Multiple User Domain) и травматическим последствием операций в них, обозначаемым аббревиатурой MPD (множественное расстройство личности, Multiple Personalality Disorder). Можно выделить четыре варианта отношений между индивидом и его телом, которые нарушают морально-узаконенную норму «одна персона — одно тело».

— Множество персон в одном теле (патология, которую сокращенно обозначим MPD): патологичность заключается в отсутствии явной иерархии внутри этой плюральности, то есть ни одна персона не является гарантом единства субъекта.

— Множество персон вне единого тела (MUD в гиперпространстве): эти персоны относятся к телу, существующему вне киберпространства, в «реальности» с (идеологической) презумпцией, что данное тело обслуживает «истинную персону», скрывающуюся за множеством масок (экранными персонажами) в ВР.

— Множество тел в единой персоне: патология в том, что множество тел сращиваются в единой «коллективной» персоне и таким образом нарушают аксиому «одно тело — одна персона». Достаточно вспомнить фантастические представления о внеземных существах, управляемых единым мозгом, или то, как в состоянии гипноза человек как бы приобретает новое тело, не говоря уже о расхожем представлении о «тоталитарных» обществах, функционирующих как колонии муравьев, — во всех этих случаях центр (партия) тотально контролирует индивидуальные сознания.

— Множество тел вне единой персоны (институт — «закон», или «мораль» в его отношении к индивиду). Мы привычно говорим: «Государство (нация, компания, школа и т. д.) требует...», прекрасно зная, что институт не является живым существом, обладающим собственной волей: это всего лишь

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 1

символическая фикция. Здесь следует избегать искушения слишком поспешно обозначить границу, которая в данных случаях отделяет «норму» от «патологии» децентрации. Различие между субъектом, который страдает синдромом MPD, и субъектом, который играет в MUD, коренится не в том, что во втором случае за пределами виртуальной игры все же имеется личностный стержень, крепко укорененный в «настоящей реальности». Субъект, страдающий синдромом MPD, скорее слишком крепко укоренен в «настоящей реальности»; ему недостает как раз «дефицита», пустоты, необходимой составной частью конституирующей субъектность. То есть: «множественные «я», объективированные на дисплее, являются «тем, чем я хочу быть», демонстрируют то, как я сам хотел бы себя видеть, иначе говоря — каскад моих идеальных эго; в этом качестве они напоминают строение луковицы: в середке пусто, а субъект и является самой этой «пустотой». Здесь уместно ввести дистинкцию между «я» («персоной») и субъектом. Лакановский «децентрованный субъект» — не просто множество добрых старых «я», то есть частичных центров; «расщепленный» субъект не означает, что существует просто больше эго/»я» в одном индивиде, как это имеет место в MUD. «Децентрация» — это децентрация пустоты субъекта по отношению к его содержанию («я» — пучок воображаемых и/или символических идентификаций); «расщепление» — это расщепление «пустоты» и воображаемой «персоны» как «содержимого» «я». Таким образом, субъект расщеплен даже в том случае, когда обладает единственным «я», поскольку зазор проходит между пустотой и «я». Или, выражаясь топологически, раздвоение (растроение и т. д.) личности — это не размежевание двух сущностей, двух «содержаний», а отделение некоей сущности от ничто, идентификационного признака от пустоты.

«Децентрация», следовательно, прежде всего означает двойственность, осцилляцию символической и воображаемой идентификации, шаткость в определении того, что есть мое «реальное» «я» или моя внешняя маска, а это предполагает, в свою очередь, что моя символическая маска может быть «более подлинной», чем скрываемое ею «подлинное лицо». Если выразиться еще более радикально, децентрация указывает на тот факт, что само соскальзывание с одной идентификации на другую или скольжение между «множественными «я» предполагает разрыв между идентификацией как таковой и пустотой, служащей пустым медиумом идентификации. Другими словами, сам процесс сдвига идентификаций предполагает наличие своего рода незаполненного средостения, обеспечивающего движение от одной идентификации к другой, и этой пустой средой является сам субъект. Очень важно постоянно иметь в виду радикальную двойственность воздействия киберпространства на наши жизни: оно зависит не от технологии как таковой, а от способа ее социального вживания. Выход в киберпространство может интенсифицировать наш телесный опыт (новая чувственность, новое тело с большим количеством органов, новый пол...), но он также открывает новые возможности тому, кто манипулирует машинерией, которая предоставляет этот выход, и позволяет ему в буквальном смысле украсть наше (виртуальное) тело, лишить нас контроля над ним, так что мы перестанем считать его своей «собственностью».

Мальбранш как философ ВР

Прежде всего следует отметить необходимую двойственность понятия медиатизации[1]. Первоначально это понятие обозначало жест, посредством которого субъект лишался своего прямого и непосредственного права принимать решения. Великим мастером политической медиатизации был Наполеон, который оставлял завоеванным монархам видимость власти, в то время как у них не оставалось ни малейшей возможности эффективно пользоваться ею. Такая «медиатизация» может быть названа конституционной монархией, где монарх сведен до уровня чисто формального, символического жеста: он может «ставить точки над i» — подписывать (подтверждая таким образом действенность) эдикты, содержание которых определяется избранным правитель-

ством. Не соответствует ли эта ситуация — mutatis mutandis — сегодняшней ситуации прогрессирующей компьютеризации, воздействующей на наши повседневные жизни таким образом, что субъект оказывается все в большей и большей степени «опосредованным», «медиатизованным», незаметно лишаемым своей власти под фальшивым прикрытием якобы ее усиления? Когда наше тело опосредуется (загоняется в сети электронных медиа), оно одновременно подвергается угрозе радикальной «пролетаризации»: субъект потенциально низводится к чистой пустоте, поскольку даже мой собственный персональный опыт может быть украден, им может манипулировать, его может регулировать машинный Другой.

Очевидно, что в перспективе радикальной виртуализации компьютеру отводится точно та же самая роль, которую в окказионализме Мальбранша выполняет Бог. Никола Мальбранш, ученик Декарта, размышляя над проблемами соотношения души и тела пришел к абсолютному разграничению протяженной материи и мыслящего духа. В отсутствие контакта душа не может причинно воздействовать на тело и наоборот. Каким же образом происходит взаимная координация? Поскольку две эти каузальные сети (сеть идей в моем сознании и структура тела) тотально независимы, единственным решением может быть лишь допущение третьей субстанции (Бога), постоянно координирующей связи между той и другой, опосредуя их и составляя в видимость континуума. Когда я думаю поднять руку и моя рука действительно поднимается, моя мысль производит поднятие руки не прямо, а только «окказионально» — заметив, что моя мысль направлена на поднятие руки, Бог приводит в движение другую, материально-причинную цепь, которая в конечном итоге поднимает мою руку. Если мы заменим «Бога» «Другим», символическим порядком, увидим схожесть окказионализма позиции Лакана. Как сказал Лакан в своей телевизионной полемике с Аристотелем[2], отношения души и тела никогда не являются прямыми, поскольку между тем и другим вмешивается «большой Другой». Таким образом, окказионализм, по сути дела, имя для «третьего означающего», для зазора, отделяющего сеть идей от сети телесной (реальной) причинности. Благодаря большому Другому, который обеспечивает координацию двух сетей, когда мое тело кусает яблоко, душа испытывает приятные ощущения. К этому же зазору тяготел и ацтекский жрец, который приносил человеческие жертвы для уверенности в том, что завтра солнце взойдет вновь. Человеческие жертвы служили в качестве побуждения Бога обеспечить координацию между потребностью тела и символическим событием. Кажущееся «иррациональным» жертвоприношение ацтекского жреца на самом деле не более иррационально, чем наша интуитивная уверенность в том, что между телом и душой существует прямая связь, например, что естественно испытывать приятные ощущения, кусая яблоко, поскольку это ощущение непосредственно рождает само яблоко; при этом посредническая роль большого Другого, гарантирующая координацию реальности и нашего восприятия ее, теряется из виду. И разве не то же самое происходит при вхождении в ВР? Когда я поднимаю руку, чтобы переместить объект в виртуальном пространстве, этот объект послушно двигается — и у меня возникает иллюзия, что движение обеспечивается моей рукой, которая непосредственно произвела перемещение данного объекта. То есть я в этом случае упускаю из виду функционирование сложного механизма компьютерной координации, гомогенной роли Бога, гарантирующего координацию двух сущностей в учении окказионалиста Мальбранша[3].

Таким образом, поскольку компьютер координирует отношения между моим сознанием (тем, что я воспринимаю в качестве такого) и движением моих органов (в ВР), легко можно вообразить себе взбесившийся компьютер, который начинает действовать как злое божество, разрушающее координацию между моим сознанием и моим телесным самоощущением. Когда поступающий из моего мозга сигнал поднять руку блокируется или даже встречает противодействие в (виртуальной) реальности, подвергается ревизии самый основополагающий опыт восприятия тела как «моего», как собственности. Таким образом, начинает казаться, что киберпространство вос-

производит параноидальные фантазии Шрёбера, немецкого судьи, чьи воспоминания были проанализированы Фрейдом[4]. «Электронная вселенная» представляется безумной, поскольку в ней материализуются галлюцинации Шрёбера, которому виделись божественные лучи, с помощью которых Бог напрямую контролирует человеческое сознание. Иначе говоря, экстреализация в компьютере большого Другого «отвечает» за непоследовательное, параноидальное поведение электронной вселенной. Или скажем по-другому: в киберпространстве способность загрузить в компьютер сознание в конечном итоге освобождает людей от их тел, но освобождает также и машины от «их» людей.

В плане зеркального отношения между расщепленным «я» и моим зеркальным образом это означает, что в электронной вселенной ВР мой зеркальный образ объективируется в машинном виде и помещает меня в киберпространство, и мое тело, которое является моей собственностью в РЖ, все более и более сводится к экскрементальным останкам. Таким образом, мы приходим к экстремальной двойственности: да, существует «неделимый остаток», невозможно разорвать нити, связывающие нас с нашим телом, и свободно парить в киберпространстве; однако поскольку наше телесное самоощущение всегда, изначально «виртуально», символически опосредовано, тело, к которому мы принуждены возвращаться, — вовсе не цельнооформленное тело полного самоощущения, не тело «подлинной реальности», а всего лишь бесформенные останки, ужас Реального.

Киберпространство супер-эго

Отсюда следует вывод, что как бы то ни было, несмотря на все разговоры о «конце картезианской парадигмы», мы продолжаем существовать в тех же самых концептуальных координатах. Согласно Фредрику Джеймисону[5], одна из антиномий постмодернизма — антиномия конструкционизма и эссенциализма. С одной стороны, головокружительное прогрессирование универсальной «виртуализации», все более и более укореняющееся в умах убеждение в том, что абсолютно все «конструируется» (социально, символически, технологически...), не имея под собой никакого предсущего основания; с другой — отчаянные поиски твердой основы, в крайней форме выражающиеся не столько в различных религиозных верованиях или этическом «фундаментализме» разного толка, а, скорее, в возвращении к природе в ее современном экологическом понимании. В рамках постмодерного «нью-эйджевского» антикартезианства эта антиномия приобретает характер напряженности между так называемой «глубокой экологией» и нью-эйджевским техноспиритуализмом. Первая призывает вернуться к спонтанному опыту природы через отказ от господства технологии. Второй возлагает надежды на духовное обращение, которое может быть достигнуто прямо противоположным способом — при абсолютном технологическом воспроизведении реальности (то есть в некотором не столь отдаленном будущем путем полного погружения в ВР люди смогут освободиться от своих тел и превратиться в духов — в некие сущности, свободно парящие от одного виртуального тела к другому).

Таким образом, легко выявить причину привлекательности позиции экологистов: она представляется единственной надежной альтернативой постоянной нестабильности, неотъемлемой от логики капитализма. Проблема современной этики состоит в том, как ограничить постмодерный релятивизм, где никто не обладает достаточным авторитетом, чтобы сказать: «Дальше заходить нельзя!» Экология — единственное, что стоит на пути постмодерного релятивизма. Она объявляет саму природу, хрупкое равновесие земной экосистемы той точкой референции, которая воплощает меру, непереходимую границу для наших действий. Этот жест надзора, «объективное» оправдание ограничения является идеологией в чистейшем виде. На фоне экологического установления границы следует реабилитировать казавшийся «пессимистическим» и «реакционным» взгляд Шеллинга на вселенную как на «вывихнувшую сустав»; радикальная «дислокация» есть нормальное

онтологическое состояние[6]. Или, говоря в терминах шеллингианского антагонизма стяжения — расширения: ВР — крайняя форма расширения, полная утрата привязанности к ограниченному (стянутому) физическому телу. А экология — не что иное, как крайняя форма реакции на эту утрату. Теперь можно вернуться к оппозиции между «глубокой экологией» и техноспиритуализмом New Age: фантазия о восстановленном естественном балансе, как и фантазия об исчезновении инерции тела в виртуальности, — две противоположные стратегии отрицания разрыва между тем, что мы называем «реальностью», и пустотой Реального, наполненного фантазмическим содержанием, этого ускользающего, непостижимого разрыва, который мы наблюдаем в «реальности».

Поскольку следствия, производимые ВР, коренятся в динамике капитализма, неудивительно, что Марксов анализ капитализма с его акцентом на необходимой взаимозависимости между недостатком и избытком остается эффективным для нашего подхода к ней. Как писал в своей политической теории Гегель, парадокс современной бедности состоит в том, что недостаток богатства не есть результат ограниченности производительных возможностей общества, а порождается самим избытком производства, изобилием богатства, избыток и недостаток суть комплиментарные сущности, недостаток («бедность») есть превращенная форма избытка. Поэтому любая попытка «уравновесить» недостаток и избыток (а что есть в экономическом плане фашизм, если не отчаянная попытка восстановить баланс в цикле социального (вос)производства?) обречена на провал: сама попытка уничтожить недостаток («бедность») через увеличение богатства ведет к большей бедности... На другом уровне мы встречаемся с аналогичной взаимозависимостью недостатка и избытка в сталинистском варианте тоталитаризма. Как функционирует супер-эго в сталинистской бюрократической вселенной? Лучшим примером могут здесь служить сталинские чистки. Двойственная природа самого понятия супер-эго воплотилась в судьбах сталинских министров внутренних дел — Ежова, Ягоды, Абакумова. Они испытывали постоянное давление, заставлявшее их обнаруживать все новые и новые антисоветские заговоры, их постоянно упрекали в недостатке бдительности. Им оставался единственный путь удовлетворения требований вождя — выдумывать эти заговоры и арестовывать невинных людей. Однако на этом пути они закладывали основу собственной гибели, их преемники уже вовсю работали, собирая на них компромат для обвинений в истреблении преданных революции большевиков... Невинность жертв, таким образом, является элементом игры, двигателем самовоспроизводящегося циклического механизма чисток революции, «пожирающей своих детей». Невозможность достичь «адекватной меры» между недостатком и избытком — наиболее очевидный признак функционирования супер-эго сталинской бюрократии: мы либо слишком мягкотелы (если не разоблачаем достаточное количество предателей — значит, попустительствуем контрреволюции), либо излишне бдительны (что делает нас виновными в осуждении преданных социализму людей)[7]...

Эта взаимозависимость недостатка и избытка и является, по-видимому, сердцевиной того, что называется «модернизмом»[8].

Другой случай взаимозависимости между недостатком и избытком наблюдается в процессе символизации, когда структуризация требует определенной редукции, «обкарнывания» события или явления; при этом именно само вынужденное ограничение активизирует всю силу воображения (достаточно вспомнить почти хрестоматийный пример из педагогики: ребенок, играющий простыми деревянными игрушками, отличается гораздо более развитым воображением, чем тот, который имеет в своем распоряжении целый электронный арсенал). То же самое происходит при погружении в ВР: она пожирает воображение за ненадобностью, ибо все уже явлено нашим глазам. Эта закономерность распространяется и на так называемое «интерактивное повествование», в котором при каждом повороте сюжета читателю предоставляется возможность выбрать свою версию дальнейшего (герой может завоевать свою прекрасную даму или потерять ее и т.п.). Опыт, однако, показыва-

ет, что эта прерогатива порождает в читателе двойное неудовольствие. Во-первых, тут «слишком много свободы», слишком многое зависит от меня самого, и меня лишают наслаждения отдаться повествованию, я просто раздавлен необходимостью все время делать выбор. Во-вторых, разрушается моя наивная вера в диегетическую реальность, то есть, к ужасу официальных идеологов интерактивного повествования, я читаю историю, чтобы узнать о реально происходивших с персонажем событиях (вправду ли он заполучил свою даму, например), а не затем, чтобы потренироваться в придумывании концовок[9]. Самое существенное в этой фрустрации — желание господина: в повествовании мне нужен некто, кто устанавливал бы правила и брал на себя ответственность за ход событий; самое невыносимое — это избыток свободы. Более, чем ответ на угрозу вполне актуальной экологической катастрофы, глубокая экология эффективна именно как попытка компенсировать отсутствие «цели», как набор неких навязываемых правил, ограничивающих нашу свободу. Очень важно всегда иметь в виду связь между ограничением и нашим «чувством реальности»: в интерактивной виртуальной вселенной реальности недостает ограничения и тем самым она лишается своей субстанции и превращается в своего рода эфемерный образ самой себя.

Потребность в господине

Какое скрытое правило нарушается в интерактивном повествовании? Присутствуя на постановке «Отелло», мы прекрасно знаем, что будет дальше, и тем не менее нас переполняют чувства, достигающие самого высокого накала в трагическом финале, как будто бы где-то в глубине души мы не совсем уверены в неизбежности того, что должно случиться. Здесь мы встречаемся с новой вариацией мотива запрета невозможного и/или предписания необходимого действия. Это тот самый разрыв, который отделяет реальную смерть от символической и который наглядно демонстрируется действиями ацтекского жреца, приносящего человеческие жертвы, чтобы увериться в том, что завтра снова взойдет солнце, ибо его терзает «иррациональное» ощущение, будто такая, казалось бы, очевидная вещь может не повториться. И за всем этим чувствуется острая потребность в фигуре господина, который «ставит точки над i», санкционирует неизбежное, действуя так, словно обладает свободой выбора там, где никакого выбора нет. (По этой же причине сама позиция господина представляется довольно идиотской, потому что главная его функция заключается в том, чтобы подтверждать очевидное.) Достаточно вспомнить нынешние отношения между Западом и Россией: в соответствии с негласным договором, регулирующим эти отношения, западные страны рассматривают Россию в качестве великой державы, при условии, что Россия не действует (эффективно) как таковая. Ей как бы предлагается роль великой державы, но при условии, что она ею не воспользуется. Возможность остается всего лишь возможностью. В принципе, Россия может эффективно действовать как великая страна, но если ей нужно удерживать символический статус великой державы, этот статус должен остаться невостребованным. Таким образом, позиция, занимаемая сегодняшней Россией, есть, по существу, позиция господина.

Другой пример парадоксальной позиции господина касается тайны прохождения экзаменов и оглашения их результатов: должен быть минимальный разрыв, отсрочка между самим экзаменом, непосредственным актом определения наших способностей, и моментом публичного провозглашения результата. В промежутке, когда жребий уже брошен и результат вообще-то понятен, все равно остается «иррациональная» неопределенность по поводу того, «что скажет господин», объявляющий итоги, как будто только благодаря публичному оглашению результат становится действенным, актуализируется[10]. Или еще один пример. Набор на компьютере стирает различие между черновиком и окончательным вариантом; на каждом этапе уже не существует некоего конечного текста, на каждом этапе этот текст может до бесконечности варьироваться и совершенствоваться — и каждая версия имеет

статус чего-то «виртуального» (условного, временного). Эта неопределенность, конечно, открывает пространство потребности в новом господине, чей жест арбитра обозначил бы некую финальную версию и таким образом покончил бы с виртуальной неопределенностью, превратив ее в определенную реальность.

Тавтологичность и пустота мудрости господина легко просматриваются в антонимичной бессмысленности афоризмов и житейских поговорках. Попробуем для примера придумать афоризм по поводу соотношения земной жизни, ее удовольствий и того, что стоит за ней. Если сказать: «Забудь о загробной жизни, лови день, наслаждайся здесь и сейчас, это твоя единственная жизнь!» — это прозвучит глубокомысленно. Если сказать прямо противоположное («Не дай заманить себя в ловушку суетных, иллюзорных наслаждений земной жизни; деньги, власть, страсти — все это обратится в прах — думай о вечности!») — это тоже прозвучит глубокомысленно. Если соединить обе максимы («Проникнись вечностью, живи так, как если бы впереди у тебя была целая вечность!»), мы получим еще одну премудрость. И не менее премудро прозвучит обратное: «Не пытайся соединить бренное и вечное, с покорностью прими невозможность соединить земное и небесное!» И наконец, устав от всех этих перестановок, можно заключить: «Жизнь — загадка, не пытайся проникнуть в ее секреты, прими красоту непостижимой тайны!» И это резюме будет ничуть не более умным, чем противоположное: «Не позволяй обмануть себя ложными тайнами, жизнь очень простая штука — она то, что она есть, и ничего более». А можно еще объединить непостижимость с простотой: «Последняя непостижимая тайна жизни состоит в ее предельной простоте, в том простом факте, что она есть...»

Эта тавтологическая бессмыслица указывает на то, что господин исключается из хозяйства символического обмена — хотя и не полностью, поскольку продолжает занимать в нем особое, исключительное место. Для господина не существует закона «око за око», так как для него «око» и «око» одинаково принадлежат ему. Другими словами, отдавая что-нибудь господину, мы ничего не ждем от него взамен, ибо этот дар господину служит вознаграждением сам по себе — нам оказана честь тем, что господин принял наш дар. И разве редкость, когда мы получаем удовольствие, если кто-то принимает от нас подарок?[11] Отказ попасть в ловушку обмена — вот что в конечном итоге определяет отношение господина. Отказ от фигуры господина в современных капиталистических обществах непосредственно следует из определения современного общества как общества обмена. Даже когда кажется, что господин участвует в акте обмена, на самом деле имеет место парадоксальный обмен дарами, который функционирует не так, как истинный акт обмена: если в ритуальном обмене, когда я устраиваю для своего гостя более роскошный прием, чем он накануне приготовил мне, цель моя состоит не в том, чтобы «заплатить долг», но чтобы перещеголять его в щедрости.

Кто же тогда господин? Дирижер оркестра, например. То, что он делает, излишне; хорошо отлаженный оркестр не нуждается в дирижере. Как лишняя фигура дирижер добавляет je ne sais quoi, некий непостижимый акцент. Таким образом, господин материализует сверхнеобходимость; когда оркестр играет точно, господин-дирижер более не нужен. Конститутивная роль господина лучше всего может быть прослежена на примере ситуации, в которой вождь раздираем проблемой выбора: либо утвердить свою позицию в предельной чистоте, либо сформулировать ее достаточно широко, чтобы представить ее в виде «зонтика», способного накрыть его тенью все течения и группировки своей партии. Итог, как правило, непредсказуем. Выбирая позицию непримирения, вождь изолирует себя от большинства, но в то же время выявляет себя как бескомпромиссный деятель, твердо знающий цель, что, в свою очередь, может завоевать ему широкие симпатии (как генералу де Голлю с его твердым «нет» сотрудничеству с немцами в 1940 году). Выбирая позицию «зонтика», лидер готовит почву для широкой коалиции, но в то же время может показать себя как слабовольный лидер. Иногда лучше всего осторожно предпочесть «реальную», очевидно достижимую цель; в другом слу-

чае гораздо эффективнее заявить: «Нет, этого недостаточно; в нынешней ситуации, для того чтобы достичь малого, следует брать шире, и тогда мы радикально изменим наше общество». Вот что отличает настоящего лидера: способность рисковать, готовность к крайним мерам, именно это не отталкивает от него массы, а, напротив, обеспечивает их доверие. Жест такого рода, разумеется, исключительно рискован, поскольку результат трудно предугадать — риск может оправдаться, а может и поставить человека в смешное положение, изолировать его от людей. Но один из уроков истории состоит в том, что в политической борьбе между умеренным прагматиком и экстремистом именно последний (когда ему удастся взять власть) оказывается способным эффективно реализовать прагматические меры...

Снижение действенности господина в современных западных обществах вызывает в индивиде радикальную неопределенность в желаниях. Человека постоянно бомбардируют требованиями сделать выбор; к нему адресуются как к субъекту, который предположительно знает, чего хочет (какую книгу, одежду, телепрограмму, место отдыха): «нажмите кнопку А, если хотите этого, нажмите Б, если хотите того». Цитируя девиз телевидения «Реклама — право выбора». Однако на более глубинном уровне новые масс-медиа радикально лишают субъекта знания того, чего он на самом деле хочет. С ним обращаются как с недееспособным, которому следует без конца подсказывать, чего он сам желает, в чем нуждается, подталкивать к выбору. Надо иметь в виду, что главная функция хозяина — говорить подчиненному, чего тот хочет; потребность в хозяине возникает и потому, что индивид пребывает в растерянности относительно своих желаний.

Итак, что же происходит, когда функция господина ослабевает, а самого индивида атакуют требованиями сделать выбор? Нечто противоположное ожидаемому: когда отсутствует тот, кто может сказать тебе, что ты хочешь, когда все бремя выбора ложится на тебя самого, над тобой безраздельно властвует большой Другой, и сам выбор исчезает, точнее, замещается своей кажимостью. Возникает соблазн перефразировать лакановскую переформулировку Достоевского: «Если Бога нет, ничего не дозволено»; если вынужденный выбор не ограничивает поле свободного выбора, исчезает сама свобода выбора. Ослабление функции (символического) господина — важнейшая черта Реального, чей контур маячит на горизонте универсума киберпространства: момент имплозии, когда человечество подойдет к пределу, который невозможно перешагнуть, момент, в который координаты нашего социального мира растворятся, и мы потеряем почву под ногами[12]. В этот момент исчезнут все дистанции (я смогу непосредственно коммуницировать через телеконференции с любой точкой земного шара); вся информация, от письменных текстов до музыкальных и видео, непосредственно будет дана мне на интерфейсе. Однако в результате этого исчезновения дистанций, которые отделяют меня от иноземцев, благодаря постепенному исчезновению контакта между «реальными» телесными другими, сосед перестанет быть соседом, поскольку он или она превратятся в экранные призраки; безграничная достижимость всего обернется невыносимой клаустрофобией; избыток выбора станет переживаться как невозможность выбрать; всеобщая непосредственная общность жестко исключит тех, кому участие в этом процессе будет затруднено. Перспектива будущего, открываемого киберпространством, как бесконечного, безграничного обмена, как возможности умножить сексуальную потенцию и проч., проч., скрывает нечто совсем противоположное — неслыханную радикальную замкнутость. Вот какое Реальное ожидает нас, и все попытки символизировать это реальное, от утопических (свойственное идеологам New Age или деконструкционистам упоение потенциалом киберпространства) до чернейших дистопических (пророчества о тотальном контроле богоподобной компьютерной сети), — все эти попытки суть не что иное, как стратегии избежать подлинного «конца истории», попасть в ловушку бесконечности, гораздо более удушающей, нежели тюремное заточение.

Иначе говоря, виртуализация отменяет дистанцию между соседом и далеким иноземцем, поскольку ликвидирует присутствие Другого в Реальном:

соседи и иноземцы — все равны в их призрачном присутствии на мониторе. Почему, например, столь проблематичной была для Фрейда христианская заповедь «Люби ближнего твоего, как самого себя»? Близость Другого, которая делает соседа «ближним», — это (эротическое) удовольствие (jouissance): когда близость Другого становится невыносимой, удушающей, это означает, что его или ее способ наслаждаться для нас слишком назойлив. Лакан доказывает существование Другого через (эротическое) удовольствие Другого (по контрасту с христианством, например, где доказательство — любовь). Чтобы сделать это понятие осязаемым, достаточно вообразить акт «интерсубъективности». В каком случае я действительно, «за порогом языка» понимаю Другого в реальном его или ее бытии? Не тогда, когда я могу его или ее описать, не даже тогда, когда узнаю его (ее) пристрастия, мечты, сны и т.п., но только тогда, когда встречаюсь с Другим в момент его (эротического) удовольствия: когда я различаю в нем (ней) малейшие детали — импульсивный жест, мимолетную гримасу, тик, то, что сигнализирует об интенсивности реальности (эротического) удовольствия. Эта встреча с реальным всегда травматична, в ней есть хотя бы чуточка непристойности, ее непросто интегрировать в свой мир, всегда остается разрыв между мной и им. Но как раз эта «интерсубъективность», а не хабермасовская «идеальная речевая ситуация» в кругу сидящих за «круглым столом» ученых мужей с трубками в зубах, этот элемент реального в эротическом удовольствии помогает Другому не превратиться в фикцию, в чисто символический предмет рефлексии[13]. А что такое современный постмодерный расизм, как не брутальная реакция на виртуализацию Другого, как не возвращение к опыту сближения с «ближним» с его, ее (или их) невыносимым, травмирующим присутствием?

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См V i r i l i o Paul The Art of the Motor

[2] См L a c a n Jacque Television — In October 40, Boston MIT Press, p 198

[3] Главный труд Никола Мальбранша — «Разыскания истины» (1674 — 1675) Между прочим, окказионализм проливает новый свет на понимание первородного греха Адам был изгнан из рая не за то, что его свела с истинного пути чувственность Евы, причина заключается в том, что он совершил философскую ошибку и «регрессировал» от окказионализма к вульгарному сенсуальному эмпиризму, согласно которому материальные объекты непосредственно, минуя большого Другого (Бога), воздействуют на наши чувства Так что грехопадение — вопрос философских убеждений Адама прежде всего Иначе говоря, первоначально Адам абсолютно владел своим телом и держал по отношению к нему дистанцию, поскольку он хорошо знал, что связь между душой и телом случайна, окказиональна, он мог в любой момент нарушить ее, отвлечься от своего тела и не чувствовать ни боли, ни наслаждения Боль и удовольствие не были самодостаточными, они лишь свидетельствовали о неполадках в организме, что было необходимо для поддержания в нем жизни Грехопадение произошло в тот момент, когда Адам избыточно (то есть сверх меры, потребной для поддержания естественной нормы существования) поддался своим чувствам, и тогда чувства завладели им настолько, что он утратил ощущение дистанции по отношению к ним и отвлекся от чистого разумения Объектом, ответственным за грехопадение, была, конечно, Ева Адам пропал в тот момент, когда увидел Еву обнаженной и решил, что Ева сама по себе, непосредственно, а не окказионально, является причиной сексуального удовольствия Ева ответственна за грех потому, что породила философскую ошибку и привела Адама к сенсуальному реализму Когда Лакан утверждает , что la femme n'existe pas, это надо понимать как аргумент в пользу окказионализма и против сенсуального эмпиризма Когда мужчина получает сексуальное удовольствие от женщины, эта женщина — не прямая, но опосредованная причина его наслаждения, он наслаждается женщиной, потому что Бог (большой Другой, символическая сеть) подставляет ее как объект удовлетворения желания Другими словами, «Ева» замещает первобытно фетишистский страх «кастрации», эффект, производимый чувственным объектом (женщиной), не заложен непосредственно в его качестве, но опосредуется его символическим местом И, как писал Блаженный Августин, наказание, цена, которую Адаму пришлось заплатить за свое грехопадение, была вполне соответственной он уже никогда не смог абсолютно владеть своим телом, эрекция вышла из-под его контроля Если же грехопадение зависит от изменения философской ориентации Адама и, более того, именно грехопадение творит женщину — не на онтическом уровне, но в ее онтологическом статусе, в качестве искусительницы, играющей на мужском желании (дело обстоит тогда еще хуже, чем предполагал Отто Вейнингер с точки зрения онтоло-

гии, женщина — результат мужской философской ошибки), — тогда в чем же состояло философское кредо Евы, если оно вообще было?

[4] Идея о связи между киберпространством и психотической вселенной Шребера была подсказана мне Венди Чен (Принстонский университет)

[5] См J a m e s o n Fredric The Seeds of Time N Y., Columbia University Press, 1994

[6] В данном случае имеются в виду два значения слова «предел», предел как мера, сохраняющая уравновешенность, и предел как граница, водораздел, нарушение которого может привести к катастрофическим последствиям

[7] Этот же самый парадокс супер-эго наблюдается в тупиковой ситуации сексуального домогательства Не существует никакой «меры», разделяющей корректный флирт и некорректное поползновение Сексуальная игра уже сама по себе есть выход за рамки «Агрессивный», с одной точки зрения, акт может в других обстоятельствах «завести» партнера к его удовольствию Короче говоря, все сводится к тому, что нельзя нарушать правила (правила политкорректности) точно так же, как правила кодекса мачо-победителя Перешагивая эти границы, индивид либо совершает сексуальную агрессию, либо с успехом флиртует, оставаясь в рамках, он представляется или мямлей, или — опять же — успешным волокитой никакого метаправила, гарантирующего тот или иной статус, не существует Можно сказать по-другому индивид пребывает между провокацией и запретом, между виной и послушанием

[8] Лакан задал универсальную матрицу этой взаимозависимости между недостатком и избытком в своем неопубликованном «Семинаре по идентификации» (1961 — 1962), через референцию к кантовской дистинкции пустого понятия без объекта и объекта без понятия «заблокированный» субъект как пустота отсутствия — это пустое понятие без объекта, дыра в (символической) структуре, а маленький объект, порождающий желание, — это избыточный объект без понятия, нарост на понятийной структуре, остаток, не имеющий места в структуре Эти два элемента взаимодополнительны. избыточный объект функционирует как местоблюститель недостаточности субъекта, то есть субъект являет себя среди объектов под маской избыточности, которая сопротивляется символизации Подробнее об этом см Ž i ž e k Slavoi Metastases of Enjoyment, ch 5 London, 1994.

[9] Кинопродюсеры, одержимые манией тестировать новые фильмы на спецпросмотрах, а затем лихорадочно заново их монтировать, менять финалы и т.п , — суть жертвы иллюзии того же рода Их страсть максимальной адаптации к вкусам публики, как правило, приводит к неудачам, ибо публике требуется господин, который может навязать ей свое видение, а не угодливый раб

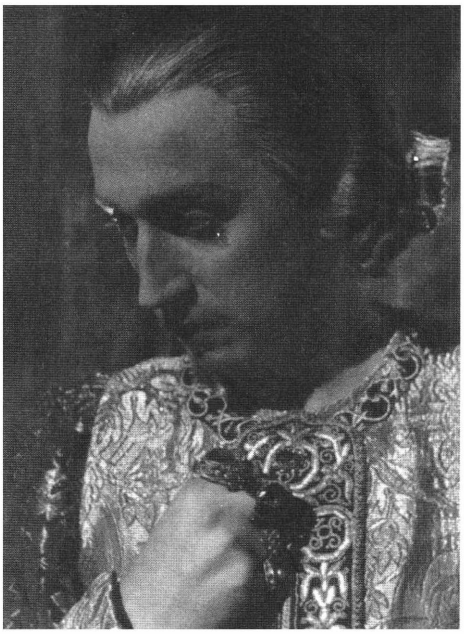
[10] Возникает даже соблазн выдвинуть дерзкую гипотезу этот разрыв имеет физиологическую основу в двойной кульминации оргазмического опыта Сначала это «точка возврата» (откуда возврата уже нет), через пару секунд наступает «парение в блаженстве»; потом следует вторая кульминация — освобождение от напряжения По этой модели строятся кульминации у Вагнера (финал увертюры к «Лоэнгрину», финал «Тристана»). Первая кульминация отпускает на свободу все силы, но еще не снимает напряжения, для этого требуется вторая кульминация Кстати, эти вагнеровские оргазмические моменты имеют своим контрапунктом конец великого дуэта из второго акта «Тристана и Изольды», наверное, самого травмирующего коитуса в истории искусства

[11] Во время моего пребывания в Принстонском университете в 1996 году мне сообщили, что как гость я могу получать бесплатный обед или ужин в профессорской столовой Мне не надо платить, потому что мое общение со студентами и коллегами рассматривается как выгода для университета Короче, когда я прихожу в столовую и обедаю, моя плата заключается в том, что я прихожу в столовую и обедаю

[12] Описание этой непреодолимой границы см в кн V i r i l i o Paul Cybermonde? La politique du pire Paris, Textuel, 1996

[13] По этой причине возникает искушение заменить термин «мультикультурализм» термином «мультирасизм» Мультикультурализм размягчает травматическую силу Другого, сводя ее к стерилизованной фольклорной общности

Перевод с английского Нины Цыркун



М.Названов в фильме «Иван Грозный»

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

«Проклятая картина»

Письма к Ольге Викландт со съемок фильма «Иван Грозный»

26 февраля 1944

Радость моя! Как долго уже нет тебя со мной! В угаре хлопот и дел немного забываешься, а вечером в комнате выходит наружу щемящая тоска. Всей душой, всеми мыслями я с тобой.

[...] А на дворе все хляби небесные разверзлись. Снег мокрый идет, грязища, и холодом ледяным с гор повеяло. Так и у меня одно настроение полярно противоположным сменяется. 25-го вдруг обуяло меня форменное бешенство. Изрыгал я по адресу картины, студии и особенно Эйзенштейна такие проклятия, что не видать мне больше крупных планов, если передадут ему хоть один из мной придуманных эпитетов.

Ну в самом деле! Человек делает труд всей своей жизни. Историко-художественную диссертацию в виде фильма. Он не торопится, явно поставив последнюю и очень большую для себя ставку на работу эту. Он пробует, экспериментирует, варьирует, снимает, переснимает и явно издевается надо всеми, смакуя медлительность и неторопливость своей работы. Со своей точки зрения он глубоко прав. Такие произведения, как «Грозный», особенно если принять во внимание, что он и сценарист, и художник фильма, — для режиссера капитальнейший аттестат зрелости. Он знает, что 2-я серия полемичнее политически, но сильнее драматургически. Для этого он делает все, чтобы разрыв между выпуском двух серий сократился до минимума, и в результате сейчас имеется 50 процентов отснятого материала 2-й серии и *ее* продолжают снимать, а 1-я стоит и ждет вместе с нами, актерами. После того как материал в Москве очень понравился, он совершенно охамел. Орет на всех. На съемках до того неприступен и колюч, что заговорить с ним противно, что не мешает ему ухаживать за мальчиками и заискивать перед народным артистом СССР

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 1

Бучмой. Черкасов рвет и мечет тоже, но ведь для Черкасова это *тоже* может стать делом его жизни, и ему есть ради чего потерять два — два с половиной года жизни.

Что касается меня, то я сильно сомневаюсь в том, чтобы я имел творческое удовлетворение от этой работы. Боюсь, что, кроме досады и разочарования, мне и эта работа в кино, как и первая, ничего не принесет. Но я это так рассуждаю, когда становлюсь на точку зрения нормального человека; когда же вспоминаю, что именно участие в этой картине, даже самый факт участия, без результатов конечных, вынес меня снова на волну, поддержал в момент, когда планида моя вновь готова была закатиться, что благодаря Курбскому я попаду в Москву, благодаря ему нахожусь пять месяцев — в военное время — в комфортабельном отпуске, нагуливаю жиры, — тогда приходится умолкнуть со всеми вышеизложенными соображениями. [...]

28 февраля 1944

[...] Был у Черкасова, потом у Бирман (впервые за долгое время). Она долго и упорно говорила мне о том, как я плохо играю Курбского. Я сам очень недоволен собой. Плелся домой по осточертевшей алма-атинской улице и думал, какая будет глупость, если я потеряю два года и сыграю очень плохо роль. Давал себе зароки никогда больше не сниматься в кино.

[...] Узнал, что Эйзенштейн хочет во что бы то ни стало на каком-то предстоящем вскоре юбилее кинематографии показать две центральные сцены 2-й серии — «Убийство Владимира» и «Исповедь Евстафия». Вот и снимает их теперь, обсасывая и переснимая каждый план, экспериментируя и отвергая, а наша 1-я (производственная) серия стоит и ждет. Сибарит он ужасный и центропуп, как и все «великие люди». [...]

11 марта 1944

[...] Кадочников совсем разругался с Бирман. Сказал ей: «Что вы ко мне привязались? Отстаньте от меня, ради Бога, с вашими нравоучениями!» «Кольцо блокады» вокруг нее в группе сжимается. Мы с ней как-то раз или два мельком беседовали, и она сказала мне (как несколько человек уже говорили), что я очень изменился к лучшему после успеха моих дел, а что прежде испугал ее своей черствостью и эгоцентризмом. Ох, и словоблуды эти старые интеллигенты! Как они меня порой бесят со своими отвлеченными и лживыми моралями! [...]

16 марта 1944. 10 часов утра

[...] ты считаешь возможным «отснять поскорее мои куски». Я уже писал тебе, что каждый «кусок» связан с определенным павильоном, определенной декорацией. В 1-й серии существуют три *большие* декорации, требующие большого павильона № 1: «Успенский собор», «Золотая палата», «Дворец Сигизмунда». Второй и третий объекты снимать можно, когда будет сломан Успенский собор, где снимается, как тебе известно, множество сцен еще и 2-й серии. Единственное, на чем я могу настаивать, — это на том, чтобы когда будет уже стоять декорация «Золотой палаты» и приступят к съемкам ее — отсняли бы в первую очередь мои сцены (так как «Дворец Сигизмунда» будут снимать в Москве). [...]

20 марта 1944. 12.30 ночи

[...] Смотрел сегодня материал. Снова расстроился. Явно довольствуется Эйзен моим «видом», не развивая сложную психологическую линию роли, которую я (что самое обидное) *могу* сыграть, и получается душка-любовник, и меня же будут упрекать и уже упрекают в «позерстве». Кроме того, очень мало крупных планов, а без них и роли, такой эффектной в чтении, не видно.[...] Утешаю себя тем, что многое впереди, особенно действенные сцены 2-й серии, но ведь «Молельня» и даже «Сигизмунд» под вопросом. Если материала будет слишком много, а его уже больше, чем на 10 картин, снято, вылетят в первую очередь именно эти сцены, может вылететь и явно неудавшаяся Черкасову сцена со

стрелой в Казани, и роль моя буквально сведется к нулю. Может быть, все это и напрасные страхи, но сегодня мне все именно в таком мрачном свете и представляется. Единственно, что хорошо, это вид — порода чувствуется огромная, стиль и очень славянское лицо.

Бирман в отчаянии. Театр их[1] совсем разваливается, и она возвращаться туда не хочет. Вот почему она так легко смирилась с тем, что ее так безумно задержали здесь.

Кадочников оседлал совершенно Эйзена. Он играет две роли, и снимают его едва ли не меньше, чем самого Ивана. Молодец! Предприимчивый парень! Его увидят на экране в наилучшем виде и в огромной дозе. Актер он очень способный и обе роли играет хорошо.

Целиковская пока с закрытыми глазами и неподвижна, но лицо не то. Надо длинное и тонкое, а она все-таки кругленький мопсик. Вообще материал сулит картину огромного вкуса, содержания и стиля. У интеллигентной публики успех будет несомненно большой. [...]

23 марта 1944. Вечер

[...] Со вчерашнего дня беспрерывно льют дожди. Улицы похожи на венецианские каналы, только вместо гондол плывут по ним ишаки с высоко торчащими ушами[2]. Говорят, что это благословенный для урожая дождик, — очень рад, но так как я отнюдь не огурец и даже не тыква, то, кроме неприятностей, ничего не испытываю. В комнате моей, и без того мрачной, совсем стало, как в склепе, теперь уже даже и днем, а дети, боясь высунуть в непогоду на улицу свой нос, устроили под моей дверью небольшую инсценировку ночи на Лысой горе. Это я сегодня, отчаявшись уже прийти в хорошее настроение, пытаюсь острить над своей хандрой, а вчера я просто весь день провалялся на кровати, только на минуту сбегав на почту, где в довершение всего ничего не оказалось. Настроение мое — неизбежная дань моему прошлому, слишком много пережито и передумано, чтобы не впадать изредка в состояние подобной депрессии, поэтому я не вникаю в свою хандру, а флегматично ее изживаю, как насморк. [...]

24 марта 1944. 2 часа ночи

[...] Юдин[3] смотрел материал «Грозного» и очень хорошо и интересно говорил. Бирман ему не нравится за то, что пытается мелко оправдывать и разнообразить «кусочки», когда все образы лепятся Эйзеном очень крупно, чеканно, скульптурно и изобразительно. Предсказывал картине огромный мировой резонанс. [...]

Сац[4] меня страшно расхвалила и сказала, что я — единственный аристократ, единственный чистокровный славянин и что в сцене с Бирман у меня в одном взгляде вся внутренняя жизнь Курбского. Она трепло, но баба культурная и умная, а главное, заставляет с собой считаться и себя слушать. [...]

27 марта 1944. 12 часов ночи

[...] Сегодня заканчивают «Собор» (десять дней ушло на пересъемки и всевозможные художественные капризы С.М.). Он снимает огромное количество планов, которые не войдут в картину, но для монтажа нужны ему (как ему сейчас кажется!). Он делает десятки вариантов одного кадра, как бы смакуя и пережевывая свое мастерство. Очень задерживает Москвин со светом, который в условиях огромной и сложной декорации «Успенского собора» особенно труден. Страшно задерживает бесконечными разговорами, предложениями и репетициями Бирман. [...]

---

[1] Московский театр имени Ленинского комсомола

[2] В Венеции Михаил Названов был в детстве вместе с родителями во время путешествия по Европе В 1926 — 1928 годах его отец, М К Названов, работал торгпредом, а мать, О Н Бутомо-Названова, выдающаяся камерная певица, выступала с концертами в Берлине и в Париже

[3] К К Юдин (1896 — 1957) — кинорежиссер

[4] Н И Сац (1903 — 1993) — директор и художественный руководитель Центрального детского театра

М.Названов в фильме «Иван Грозный»

2 апреля 1944. 12 часов ночи

[...] Стремление Эйзенштейна сделать эту работу «трудом своей жизни» приводит стиль ее к научно-изыскательским формам диссертации и пренебрежению принципами производства, кроме этого есть другая причина таких замедленных темпов и огромной задержки съемок. И причина эта главная и непреодолимая. С.М. не хочет выпускать две серии *порознь*, так как считает, что 1-я серия — экспликационная; основная же драматургическая психологическая соль и все актерские сцены — во 2-й серии. Кроме того, только во 2-й серии появляется *привычный для всех облик грозного старца* — царя Ивана. Первая серия, выпущенная отдельно, может прозвучать бледно и загубить реноме картины, а с ней и его собственное реноме. Я уже не говорю о тех дополнительных трудностях, которые неумышленно тормозили съемки. И вот теперь С.М. хочет отснять *максимальное* количество объектов 2-й серии, максимально долго задержаться в Алма-Ате с тем, чтобы по приезде в Москву у него оставались только три месяца лета для летней натуры 2-й серии (Ливонский поход). [...]

4 апреля 1944. 3 часа ночи

[...] Только что пришел со съемки. Впервые снимался после 16 февраля. 48 дней простоя!!! Да и то один общий план, а сидел весь вечер!

Я полтора месяца не снимался и, будучи в стороне от процесса съемок, както утратил ощущение его тягучего и кропотливого ритма. А сегодня, как увидел, какой непочатый край работы даже в этом маленьком павильоне, так голову потерял, а его ведь уже три дня снимают да два дня осваивают!..

В какие крайности я впадаю от своего бессилия перед этой неумолимой грузной и медлительной черепахой, что зовется «Иваном Грозным»! Скверно то, что такая ненависть, с одной стороны, и апатия, с другой, к картине возникают, что когда приходишь на съемку, все делаешь как-то машинально, безучастно, а ведь это все пойдет на экран! [...]

6 апреля 1944. Вечер

[...] Съемки ползут медленно. Эйзен из-за каждой мелочи переснимает. Подавляю в себе бешенство и терплю, терплю! [...]

Беднягу Черкасова «довели». С ним была форменная истерика, даже припадок. Он бился в судорогах, кричал и рыдал. Тут же сорвал себе бороду один маленький актер-статист. Черкасов закричал: «Не подходи! Убью!»

А Сергей Михайлович в это время хладнокровно кушал «персональный ужин».

7 апреля 1944

[...] О картине своей и об Эйзенштейне уже без яростной дрожи говорить не могу — но что толку! Сегодня вот в 9 часов вечера погас свет и не будет два дня. Вот тебе срыв двух съемочных дней!

После вчерашней истерики-припадка Черкасову врачи запретили две недели сниматься!

Эйзен хочет снимать во 2-й серии все, что возможно, здесь, особенно множество сцен с Пименом — Мгебровым, так как боится, что он летом умрет. Ну, словом, каждый день одна новость приятнее другой. [...]

9 апреля 1944. Вечер

[...] Положение тяжелое оттого, что над Эйзеном нет хозяина. Тем не менее срыв плана — вещь все-таки настолько серьезная, что положение зреет, как нарыв, и несомненно скоро во что-то выльется.

Все карты теперь еще сбила болезнь Черкасова. Стали «Опочивальню» снимать через пень колоду и еще меньше полезного метража в день делают.

Сейчас 11 часов вечера. Сижу с 5 часов «на вызове» и, очевидно, так и не пойду.

Снимают монолог Анастасии с ребенком на руках! Ребенок орал с 4 часов дня до 9 часов вечера. И вся группа — вместо того чтобы снимать — его развле-

кала и разговаривала. В 9 часов поехали за другим ребенком — и теперь вот снимают его.

Завтра, говорят, уже не будет пленки, так как за март — 2500 метров перерасход американской пленки. [...]

12 апреля 1944

[...] 1 час 40 мин. ночи. Я только что вернулся со съемки. До меня не дошло и меня не звали, но я сам пошел, так как больно уж тоскливо было дома в полной тьме сидеть, а свечка кончилась.

Снимали довольно энергично Черкасова. Он, бедняга, страдает радикулитом и от припадка еще не оправился. Оказывается, он и сознание потерял. А человек он все-таки славный хотя бы тем, что если добра никому и не сделает, то, во всяком случае, ни на какую подлость не способен. [...]

15 апреля 1944

[...] Невезение жуткое. Сегодня хоть съемка и есть, но заболела Целиковская и потому моего куска снова не снимают, и «Опочивальню» не кончат и сегодня.

Эйзенштейн снимает 60 процентов материала, который не войдет в картину. Варианты! Уйма пленки и времени тратится по-прежнему на Бирман.

По слухам, у Эйзена следующая мысль: сделать три серии — трилогию! Вторая кончится «Убийством Владимира», а третья будет только «Ливонский поход». Он, конечно, прав, так как в противном случае три четверти чудеснейшего материала придется выкинуть, но к каким новым осложнениям приведет эта затея в смысле сроков — сказать пока трудно. [...]

17 апреля 1944. 8 часов вечера, на съемке

[...] Съемку снова отменили, теперь уже по болезни Целиковской. Итого: пять дней пропало из-за болезни и два из-за света.

С.М. все время жалуется, что умирает, что сил нет, что не дотянет и т.п. Либо он действительно очень переутомлен, либо это хитрость, чтобы сорвать летнюю натуру «Ливонского похода» и добиться своего, то есть выпустить две серии сразу и превратить картину в трилогию. [...]

2.30 ночи, дома

[...] Так и не сняли «Опочивальню». Еще один день, значит, ухлопаем. Пришел я расстроенный. Мертвая эта манера С.М. затуркивает меня так, что я совершенно зажимаюсь и не могу сделать простых вещей. А дело дошло уже до самых игровых кусков, так что это более чем печально. Чувствую себя деревянной марионеткой. Причем чем дальше, тем хуже. Совсем «заболела» Люся, наигрывала во всяком случае полное изнеможение. Скис и С.М. — не дай Бог, заболеет.

О Господи! Когда же кончится эта голгофа? [...]

20 апреля 1944. 1.30 ночи

[...] Сегодня смотрел материал, который повезли в Москву. Материал сильный, трагедийный, но сомнения мои остаются прежними. Вдохнут ли монтаж и музыка, хоры и духовные песнопения жизнь в поведение этих движущихся марионеток-актеров?! Забьются ли сердца у зрителей или только глаз и разум их будут засекать бесчисленные графические и стилизаторские ухищрения «композиции кадра», «языка вещей» и пр.?!

Видел впервые Целиковскую. Она очень мила и скромна, но монолог произносит беспомощно, да еще дите на ее руках отчаянно вопит, заглушая ее слабенький голос.

Из моих сцен пошел лучший кусок второй моей сцены с Бирман на лестнице (из эпизода болезни Ивана). Очевидно, впечатление «позы» производят эти однообразные и чисто моторные повороты головы и глаз под командой Эйзенштейна. Черкасова упрекают в том же, но он уверяет, что все это скрадется все тем же пресловутым монтажом. Увидим! [...]

25 апреля 1944. 4 часа утра

[...] Огромное напряжение пришлось испытать на трех последних съемках. За три дня решалась фактически судьба моей роли, так как в «Опочивальне» и «Хоромах» самые важные и трудные ее куски. А снимали меня подряд. Так, например, сегодня я 12 часов почти не отходил от аппарата. [...] За последние дни огромный груз с плеч моих свалился. Теперь (если сегодняшний материал будет в порядке) у меня отснято полностью без хвостов пять объектов, из которых два с половиной самые трудные актерски: «Хоромы», «Опочивальня» и вторая сцена на «Лестнице с переходами». Остается важнейшая, но зато и эффектнейшая, сцена в «Молельне» — связующее звено между «Опочивальней» и «Хоромами», — и можно считать, что роль сыграна. А как — это покажет только монтаж всей картины.

Перед «Присягой» (новой) смотрел я второй день «Опочивальни». В него попали все самые трудные игровые планы. Материал меня очень порадовал. Я немного нашел себя и действительно стал играть четче, точнее и выразительнее.

«Присяга» же решена в новом плане. На большем темпераменте, в другом градусе, с чувством вызова и торжества над Ефросиньей. Сейчас чувствуется напор, но Сергей Михайлович доволен и говорит, что все в порядке. Как кульминация огромного эпизода, который начинается сценой с Бирман, переходит в опочивальню, к постели больного Ивана, затем в молельню и наконец к аналою, к кресту, — нынешний запал, пожалуй, вернее и уместней, хотя мне и жаль прошлогоднюю присягу, которая была очень уж изящна и благородна.

Сегодня снимали мы в совершенно новом рисунке и в других, несравнимо более выгодных для меня, мизансценах последующую сцену мою с Иваном, когда он назначает меня в Ливонский поход. Завтра с огромным трепетом побегу смотреть этот материал. [...]

26 апреля 1944. 11.30 вечера

[...] Сегодня смотрел я материал сцены с царем из «Хором». Боже мой, как я вырос в роли за год и как все и вся выросло! Не исключая Эйзена, Черкасова, Москвина и Горюнова[5]. Ведь мы пересняли «Хоромы» целиком, и если бы ты видела, каким детским беспомощным лепетом выглядит прошлогодний материал! Да оно и понятно: снимали оторванный кусок, не зная, как будут решены предыдущие сцены. А эта сцена завершает сложный и стремительный по смене настроений и событий цикл эпизодов, связанных с болезнью Ивана. Я не видел вчерашних трех планов своих, но говорят, что они чудесные. Это очень важно, так как если войдет крупный план, завершающий мою русскую жизнь в фильме, он запомнится для всех польских сцен. Сцена с царем (после присяги) сейчас выпуклая, яркая, разыгранная, вся на моих крупных планах на аппарат. Много лишней есть «игры», но, в общем, все хорошо и выразительно. Зря С.М. заставляет всех таращить глаза. У меня они сразу получаются огромные, добрые и иногда близоруко-бессмысленные. [...]

4 мая 1944. 12 часов ночи

[...] Вчера осваивали «Золотую палату». Павильон получился роскошный. Масса великолепной художественной бутафории: посуда, лебеди, кушанья и пр. атрибуты старинной русской свадьбы. Заняты все основные персонажи, народ, бояре, духовенство. Работы очень много, но все-таки за 15 — 20 дней должны все отснять, тем более что игровые актерские сцены будут стараться отснять в первую очередь. Глубина павильона метров сто. Воображаешь, сколько надо света! Сегодня техническое освоение без актеров. Москвин будет выяснять, можно ли что-нибудь снять до прибытия из Москвы ламп. Если нет, отснимут хвосты в Алатау, где уже ломают Светлицу и на ее месте строят Молельню и Палату Старицких. У меня в «Золотой палате» дела много, поэтому я с удовольствием жду съемок. [...]

---

[5] В В Горюнов — художник-гример, работавший с Эйзенштейном над фильмом «Иван Грозный»

«Иван Грозный». Сцена «Золотой дождь»

6 мая 1944. 12 часов ночи

[...] Вчера было у нас второе освоение. Проверка света. С.М. влюблен в этот павильон и смакует и предвкушает каждый план.

Вчера же пришли первые добрые вести из Москвы о том, что одобрили проект трилогии и, следовательно, переноса всех объектов после «Палаты», в том числе и «Сигизмунда», в Москву.

Сергей Михайлович сам вчера нам с Абрикосовым сказал, что будет в «Палате» снимать в первую очередь наши эпизоды, чтобы нас скорее отпустить, но Абрикосов уедет раньше, так как у него два эпизода, а у меня четыре.

Вчера я смотрел опять материал свой: первую сцену с Бирман, ту, что переходит непосредственно в сцену свадьбы в «Золотой палате», присягу, сцену с царем. Видел и знаменитый крупный план финальный. Действительно, это лучшее из всего, что есть у меня: такие там умные и содержательные глаза! А присяга хуже, гораздо хуже прошлогодней, но что же поделаешь? Очень неплохи сценки с Ливонским послом. Словом, роль уже вырисовывается. Недостает славного и решающего мазка — прорвавшегося темперамента в сцене в молельне. [...]

8 мая 1944. 5 часов утра

[...] Сегодня прибыло 40 ламп для общих планов «Золотой палаты». Я отснялся в двух эпизодах, завтра снимаюсь в третьем, так что если все будет так идти, через десяток дней смогу быть свободным.

Сергея Михайловича не узнать! Он так доволен, что разрешили трилогию, а с ней выпуск двух серий сразу, что теперь сам рвется скорей все отснять.

За 6-е и 7-е отсняли 18+34=52 полезных метра, а все время снимали по 6 — 9 метров в день. Сегодня я сидел на звонке с 12-ти ночи, но до меня не дошли, хотя сняли очень много. Снимали Абрикосова, Бирман и Мгеброва у стола, то есть на той же «точке» (ты теперь кинематографистка и должна знать термин![6]). [...]

Уже год и 15 месяцев со дня нашей встречи! Целую тебя и поздравляю, моя ненаглядная! Пусть растет и крепнет любовь наша взаимная, нежность, страсть и вера! Радость моя! Счастье мое, моя любимая, драгоценная Лялька! Спасибо судьбе, пославшей мне тебя!

Уже рассвет — красиво. На темно-синем небе — белая луна, как у Куинджи. Лежал в темноте, следил, как по стенам мелькали лунные тени, что дает листва моих сторожей — тополей, думал о тебе, о встрече нашей. [...]

[6] Ольга Викландт как раз начала сниматься в своем первом фильме «Быковцы» (в прокат фильм вышел под названием «Родные поля»)

11 мая 1944. 8 часов вечера

Радость моя! Так уставал от последних съемок, что впервые не было сил написать тебе утром, когда приходил, а днем не было времени.

Сегодня, отчасти из-за болезни Жарова (прострел), главным же образом из-за усталости людей сделали выходной, чему я даже рад, так как иначе будет уже на экране очень утомленная морда. [...]

Конечно, в первую очередь снимают Абрикосова. Но и в отношении меня Сергей Михайлович свое обещание выполняет, так что за четыре съемочных дня я отснялся почти всюду. [...]

Два-три плана из эпизода с царицей, что снимали вчера, придется, по-моему, переснимать, так как очень взят уродливый, скошенный ракурс и плохо освещено. Я смотрел сегодня и очень расстроился, особенно потому, что вообще материал очень мой удачен в «Палате», о чем даже сказал Сергей Михайлович.

Он вообще очень ко мне переменился в лучшую сторону и хорошо и достаточно внимательно обращается со мной на съемках. Отчасти причиной этому то, что я хорошо в общем снялся в своих основных сценах. Главное же — то, что вышло «по его», а именно: разрешена трилогия, и теперь он сам спешит в Москву.

В субботу уезжают Кадочников и Абрикосов, а позднее всех останется Бирман. Так ей, старой хрычовке, и надо! Сколько она у всех времени отняла, сколько крови всем перепортила!

У нас началась было июльская жара. А сегодня вдруг адский холод без дождя. [...]

13 мая 1944. 6.15 утра

[...] Устал, но очень доволен, потому что меня снимали все время одного, хотя и сняли всего три-четыре плана. Но зато это самые сложные технически планы — самый общий вид палаты через меня, с самым сложным светом и массовкой в 150 человек.

За сегодняшнюю ночь пережил целую гамму чувств от негодования до удовлетворения. Вчера, во-первых, расстроился оттого, что плохой вышел материал эпизода с Анастасией (в палате), а вечером — что переснимать не будут из-за нехватки пленки. С пленкой вообще очень плохо, каждый день можем сесть в простой.

Сегодня Сергей Михайлович успокоил меня, сказав, что два плана переснимут, а остальное — ничего, есть даже хороший. [...]

Призрак «Сигизмунда» вновь замаячил надо мной грозной тенью. Ясно, что Сергей Михайлович по-прежнему хочет максимально много снять *здесь*, где он полный хозяин и где нет над ним никакого контроля. В Москве его могут заставить выпустить отдельно 1-ю серию. Если он уедет в Москву, Трауберг и Козинцев могут у него отнять Москвина для своей картины[7].

Еще больше расстроил меня Москвин, сказав, что такой глубины, как в «Палате», в Москве не найти в павильонах для «Сигизмунда», а в палате уже стоит свет. Словом, они подговариваются, чтобы снимать здесь общие планы.

Я пришел в неистовство. Сказал, что убью его и Эйзенштейна, потому что мне моя личная жизнь дороже картины, карьеры, славы и прочего. Все меня начали успокаивать: о Сигизмунде, мол, речи нет и т.д. и т.п. Но я сказал, что я не ручаюсь за себя и могу наделать глупостей, потому что покой и любовь моей жены мне дороже всего.

Так случилось, что выпало на мою долю отсняться полностью в тех проходах, которые, как я боялся больше всего, меня могли задержать. Из-за третьего прохода съемку задержали с 2.30 до 5.30 утра. И сердце мое оттаяло.

Третья новость, убившая меня, — весть о том, что за счет переноса «Грозного» на «Мосфильм» часть московских картин перевозят сюда — в том числе *павильоны «Быковцев»*!!! В такой насмешке судьбы было бы уж слишком много злости! [...]

---

[7] Речь идет, по-видимому, о картине Г Козинцева и Л Трауберга «Простые люди» (1945), их последней совместной работе

15 мая 1944. 10 часов вечера

[...] Сегодня пришлось пережить новое волнение. Сказали, что в связи с карантином в городе с завтрашнего дня прекращается движение поездов.

Представляешь, как упало мое сердце и какие проклятия посыпались по адресу «Ивана Грозного» и его творцов. Вместе с Абрикосовым побежали звонить и узнали, что это пока сплетня.

Но вообще все возможно, так как вспышка тифа большая, и сегодня даже закрыли все зрелищные предприятия на неопределенный срок. Очевидно, прикроют знаменитую барахолку, и прекратится движение трамваев. Ходит много слухов о том, что это немецкая работа, якобы находят в карманах подброшенные бумажки со вшами. Но я думаю, что и без того причин хватает: нет мыла, по-прежнему жутко работают бани, масса бездомных, беспризорных людей, питаются плохо, одеты жутко и, кроме того, со свойственной нам, увы, дикостью не следят за собой. Так или иначе, сейчас до двухсот случаев в день. Это в таком-то маленьком городе! Я счастлив, что сделал себе прививку. [...]

Сергей Михайлович таки добился того, что здесь снимается 2-я серия «Палаты Старицких» вместе с первой. Бирман в ужасе, так как это огромная и самая важная для нее сцена и попадет она на июньскую жару. Я безумно волнуюсь с «Сигизмундом», особенно после того, как Сергей Михайлович вчера делал примерку нового плаща для этой сцены. Он сказал, что это только для того, чтобы здесь полностью приготовить костюмы (действительно, все цеха и все костюмы, реквизит и бутафория делаются на московские объекты здесь).

Сегодня я не снимаюсь, потому что Жаров все еще «болен» и потому что все почти эпизоды, связанные с массовкой, Сергей Михайлович вынужден снимать тогда, когда есть эта массовка (бойцы). Кроме того, есть две точки: одна на массовку «черный люд», другая — на массовку «бояре», и поэтому вчера, например, мы не закончили эпизода финального — «речь Ивана и назначение Курбского на Казань», так как был только «черный люд». Люди это все раненые, инвалиды войны. К часу ночи они прячутся по углам студии и засыпают, и после перерыва их никакая сила в павильон загнать не может. Так, вчера, например, перерыв вылился в два с половиной часа простоя и после него сняли один план!..

Проклинаю эту картину всеми самыми виртуозными матерными проклятиями, но не могу не восхищаться стойкостью железной Эйзенштейна, который буквально по сердцам, если не по трупам людей, шагает к своей цели, создавая в таких адских условиях монументальнейшее произведение искусства.

Насчет тифа не болтай. Разрешаю тебе только попугать Бабочкина[8], тем более что есть чем пугать, ибо слух о том, что «Быковцы» приедут сюда, растет. И Эйзен уже острит, что мы с тобой расцелуемся на вокзале в Актюбинске.

«Занятно складывается ваша биография!» — сказал он мне. [...]

Жаров пришел, охая и стеная, с радикулитом. Сегодня еще жалуется, что у него температура. Не дай Бог, заболеет совсем или будет прикидываться, что болен, результат ведь один — простой.

Хамство по отношению к людям необыкновенное. Возьми того же Черкасова. Уж он ли не работал, как дьявол, по 32 ночи не спал, по 16 раз зря гримировался. Так нет, даже ему поблажек не делают: вчера всю ночь снимали не меня и не его, а Бирман, которой все равно здесь еще полтора месяца сидеть. Она вчера горько плакала из-за «Палаты Старицких». Шутка ли тоже? 13 декабря ее привезли на *один месяц*. Когда она узнала, что ее задержат, просила не заключать с ней договора, ее пообещали отпустить 15 марта. И вот теперь уедет не раньше середины июля, пробыв семь месяцев вместо одного! [...]

18 мая 1944. 10 часов вечера

[...] Я пребываю в совершенно невероятном нервном состоянии. Не спят все: не спит Эйзен, не спит Черкасов, не сплю я. Не спим мы и тогда, когда, как вчера, — выходной и съемки нет. Но Эйзен идет к Черкасову, Черкасов к Бирман, и они до 5 — 6 утра разговаривают и развлекают друг друга. А у меня твои фотографии и старые письма. Я все один и один. Мысли одни и те же сверлят

[8] Б А.Бабочкин — советский актер, ставивший в то время фильм «Быковцы» (с А.Буслаевым)

голову: то кажется мне, что я заболел, то думаю: вот еще кто-нибудь заболеет, то думаю: вот пленка опять кончится или массовки не будет. [...] Свет, пленка, болезни, тысячи непредвиденных причин подстерегают всюду.

Накануне провожал на вокзал Абрикосова и думал о том, как все индивидуально для каждого. Для меня эта поездка на вокзал, посадка, этот стоящий в полумраке состав — все это волнующее событие огромной важности. А для него это скучная, нудная, осточертевшая ему семидневная езда — вычеркнутый из жизни ненужный эпизод. [...]

Пришел Свешников[9] с вызовом на съемку на сегодня, а я сижу одетый на кровати, в кепке почему-то и в пол смотрю. Он и говорит: «Надо вас хоть зря, что ли, вызвать, а то вы тут с ума за последние-то дни сойдете!» Ушел, а я лег — не могу спать. Оделся и пошел по улицам под дождем бродить. Часов в пять заснул. И проснулся от дурного сна.

Приснилось мне, что приехал я, вхожу к тебе в комнату, говорю: «Лялька! Что же ты на вокзале не была? А еще телеграмму специальную прислала!» А ты сидишь какая-то чужая и с какой-то бабой болтаешь. И вот то, что с бабой, мне особенно обидно во сне показалось. Говоришь: «Ах, ты приехал. Значит, и Леля Мордвинова приехала. Побегу к ней». И, не поцеловав меня, не сказав «здравствуй», бежишь куда-то. А я, с комком в горле от обиды, иду на улицу как есть, в пальто, с рюкзаком за плечами, и бросаюсь под трамвай № 8. [...]

20 мая 1944. 1.30 ночи

Родная моя!

Пишу на съемке. [...] Рад ужасно, что Бабочкин отрицает возможность переезда твоей картины в Алма-Ату. Но вообще в кино такая неразбериха и столько пятниц на неделе, что его заверение так же безответственно, как и тот слух, что напугал меня.

Я живу сейчас как полоумный. Часа два посплю то днем, то вечером, то ночью, то на рассвете, а большую часть суток лежу с открытыми глазами, и одни и те же мысли и страхи раздирают голову. [...]

К 6-ти часам побежал в студию, а съемку начали в 8.30 вместо 6-ти, а меня и того в 10 часов только снимать начали. Один хвост (два плана) отбрякал, если будет, конечно, благополучен материал. Теперь сижу, жду пересъемки второго плана с Люсей. И тогда будет в «Палате» все. Но Люся в 2 часа ночи под предлогом болезни уходит (учись, моя родная, как беречь себя!).

Просидел зря в гриме с 11 до 3.30. Сергей Михайлович снимал посуду, лебедей и прочее. Ах, какая непостижимая сволочь!

Тем не менее график пока держится. 26-го должен освободиться. Поезд есть 27-го, 30-го и 2-го. [...]

Ночью лежал и думал, например, как ты будешь одета на вокзале? Подумал, что пошлю тебе специальную телеграмму, если не удастся по телефону сказать, чтобы не приходила с рогатой модной прической, а то все сразу же растреплю на удивление носильщиков и на потеху пассажиров. Ну, до завтра, моя хорошая!

Буду писать тебе все время, иначе совсем с ума сойду, даже если письма придут после моего приезда. Неужели он наступит, этот день моего приезда?!

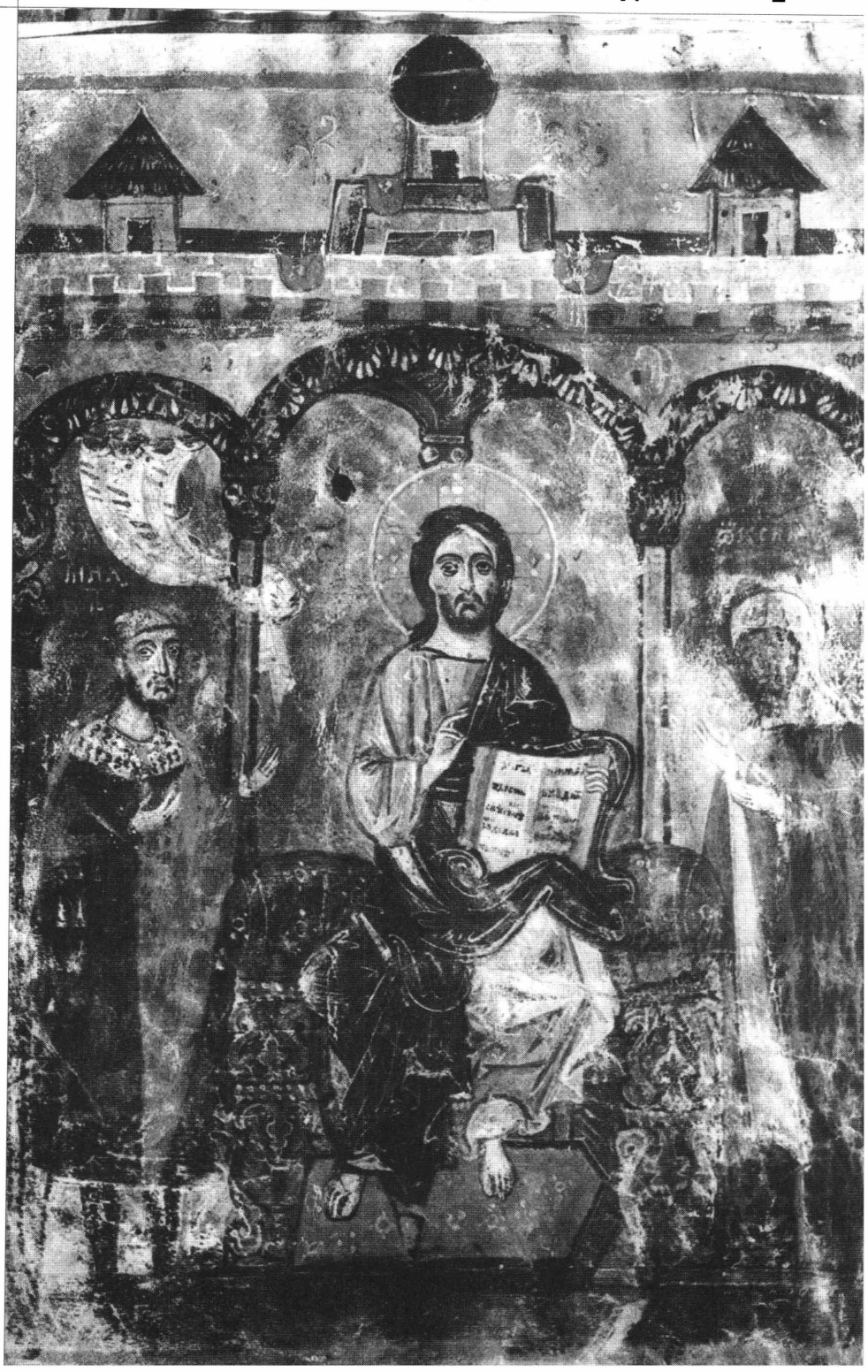
Целую тебя, любимая, нежно и долго.

Твой любящий Мишка

24 февраля 1947 года на встрече с Эйзенштейном и Черкасовым Сталин сказал: «В первой серии Курбский великолепен».
Так Михаил Названов был приговорен вторично: приговорен к трем Сталинским премиям, приговорен верно служить социалистическому искусству.
Но князь Курбский уже задал ему вопрос: «Какому царю крест целовать будешь?»

Публикация и примечания
Игоря Гаврилова

[9] Б Свешников — режиссер, работавший в киногруппе С Эйзенштейна



Миниатюра «Спас на престоле с предстоящими Михаилом и Ксенией Тверскими». Конец XIII — начало XIV века

ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ

Храм на крови

Литературный сценарий о великом князе Михаиле Тверском

По бескрайней степи неторопливо, но размашисто шел высокий человек в домотканой рубахе с раскрытым воротом, с котомкой за плечами. Длинные пряди русых волос шевелил жаркий ветер. Время от времени человек поднимал густо-синие глаза к небу, губы его беззвучно шевелились, словно он спрашивал о чем-то светило или поведывал ему о чем-то. Был он молод и худ, из-под рубахи выпирали ключицы, но плечи широко развернуты, руки большие и длинные... Шел и шел человек, не оставляя в вековой степи следа. И пустынно было вокруг — только высоко в бледной синеве парил коршун...

Но вот на горизонте, поднимая завесу пыли, появился отряд всадников. Он рос на глазах, вытягиваясь в шеренгу, развевались бунчуки на шлемах всадников, сверкали доспехи. Стая собак сопровождала отряд, и оглушительный лай мешался с грохотом конских копыт. За спинами у многих всадников мелькали луки и колчаны со стрелами...

Человек продолжал идти, ничем не выражая своего удивления или страха... или почтения... Вдруг он опустился на четвереньки и довольно сноровисто стал продвигаться вперед, почти скрытый зарослями пожухлой травы. Но всадники увидели его издалека, подскакали, окружили, сдерживая разгоряченных коней. Перед лицом человека мотались оскаленные лошадиные морды, копыта рыли землю. Молодой хан Узбяк усмехнулся, глядя на него сверху вниз, приказал:

— Вставай!

Он произнес слово по-тюркски, но человек понял, проворно поднялся, поправил котомку за плечами, посмотрел Узбяку в глаза.

— Куда идешь? — вновь по-тюркски спросил Узбяк.

— Туда... — человек махнул рукой на север.

— Откуда идешь?

— Оттуда... — человек показал на юг.

— Зачем?

— Земля круглая, — уверенно по-тюркски отвечал человек. — Вот пройду весь путь и снова окажусь там, откуда путь начал.

— Круглая, как арбуз? — спросил Узбяк. — Или как колесо?

— Как арбуз, — убежденно ответил человек.

Татары переглянулись между собой, рассмеялись негромко. Узбяк смотрел на человека с любопытством.

— Кто тебе сказал такую глупость?

— Никто не говорил, я сам видел, — уверенно отвечал человек.

Татары во главе с Узбяком вновь расхохотались.

— Моя душа видела... Если воспарить душой высоко-высоко, — человек взглянул на бледно-голубое, выгоревшее небо, — к самому солнцу... к звездам... оттуда видно, что земля маленькая и круглая...

Татары вновь смеялись, скаля желтые зубы, запрокидывая назад головы в островерхих шапках, и только Узбяк не смеялся, смотрел на человека серьезно.

— Чей род твой?

— Я русич... земли рязанской... Совсем мальцом ушел из дому... поди, родные все давно померли...

— Зачем ушел? Чтобы увидеть, что земля круглая? — усмехнулся Узбяк.

— Да, — серьезно ответил человек.

— Где же ты был? В каких краях ходил?

— Много стран... в Китае был... в горах Тибетских... в Индию ходил... разные народы... разные веры...

— Сам-то какой веры? — продолжал спрашивать Узбяк.

— Христианской... В долгих дорогах монашество принял. В миру Варсонофий был, стал иноком Александром...- спокойно отвечал человек.

— Столько дальних земель повидал, а лучше христианской веры не увидел?

— В каждой вере своя правда есть... каждая вера своей сутью хороша...

Татары переглянулись, и опять Узбяк спросил с усмешкой:

— А чья вера лучше? Христианская или мусульманская?

— Я же сказал тебе, добрый человек, — с тем же спокойствием и достоинством отвечал монах Александр, — в каждой вере своя правда и своя суть.

— Ах-ха-ха-ха! — первым захохотал Узбяк и погрозил человеку пальцем. — А вот мы тебя сейчас в другую веру обратим! Чтоб ты другую правду узнал! — он сделал знак рукой, и несколько татар мгновенно спрыгнули с седел, хохоча скрутили монаху руки, хотя он и не сопротивлялся, легко перевернули ногами вверх, сдернули порты.

Один из татар выдернул из кожаных ножен кривой острый нож. Они сгрудились над монахом, мгновенно проделав операцию обрезания, все так же хохоча и отпуская шуточки. Наконец, они расступились — монах Александр, скорчившись от боли, сидел на земле.

— Отвезем его к хану Тохте! — продолжая улыбаться, проговорил Узбяк. — Пусть позабавит хана — расскажет, где ходил и что видел. И что земля круглая, — Узбяк вновь расхохотался.

Сильные руки подхватили монаха Александра, кинули на лошадь через седло. Татары попрыгали на лошадей, и весь отряд с грохотом и гиканьем сорвался с места, подняв облако пыли...

И вот монах Александр предстал перед ханом Тохтой в большом ханском шатре-веже. Именитые татары во главе с Узбяком и его двоюродным братом Кавгадыем окружали молодого монаха.

— Говорит, что земля круглая, — рассказывал Узбяк. — Говорит, в Китае был,'в Индии был, много других стран прошел... Говорит, будущее предсказывать может...

— Будущее? — заинтересованно переспросил Тохта, разглядывая монаха. — Это правда, монах?

— Правда...

— Где же ты научился предсказывать будущее?

— В Тибете, у монахов тамошних...

— А какую веру исповедуют в Тибете?

— Индуистскую веру... — отвечал монах Александр.

— Ты хорошо ее знаешь, эту веру?

— Хорошо знаю...

— А мусульманскую веру хорошо знаешь? — продолжал допрашивать Тохта.

— Хорошо знаю... Коран читал... на память помню...

— Ох,ты... — удивленно покачал головой Тохта и глянул на сына Узбяка. Тот принял горделивую осанку — вот, мол, какой подарок тебе привез!

— Ну-ка, почитай мне Коран, — приказал Тохта. — Да не вздумай врать — у меня тут советников-мусульман вон сколько. Соврешь — велю тебя в колодки забить.

Монах Александр взглянул на нескольких пожилых людей, сидевших позади хана Тохты, чуть поморщился от боли, продолжавшей мучать его, и негромко начал читать из Корана. В веже сделалось тихо.

— Довольно! — хлопнул в ладони Тохта и посмотрел на своих мусульманских советников, и те дружно закивали головами, дескать, правильно читал, нигде не соврал.

— А теперь, интересный человек, попробуй заглянуть в будущее, — улыбнулся Тохта. — Что ты там увидишь?

— Прикажи, великий хан, принести бочку с водой, — попросил монах Александр.

Тохта приказал, и бочку немедленно принесли. Александр заглянул в нее и увидел, что из глубины на него смотрели чьи-то большие черные глаза, смотрели пристально, со страданием и мукой...

— Отрок на Руси живет ... — проглотив ком в горле, словно поперхнувшись, проговорил монах Александр. — Великий князь будет... святым станет...

— Почему святым? — несколько настороженно спросил хан Тохта.

— Страдания за свой народ примет... — не отрывая глаз от черной воды в бочке, отвечал монах...

Во дворе княжеского дома сын великого князя Ярослава, нареченный Михаилом, кудрявый, жизнерадостный, играл с мальчишками в снежки — одни штурмом брали ледяную горку, а другие защищали ее. Вот штурмующие под градом снежков добрались до вершины, и закипела рукопашная. У маленького князя в руке была игрушечная сабелька, и у его рыжеволосого кудрявого противника оказалась такая же. Тонко зазвенела сталь, двое мальчишек сражались, как взрослые, а остальные окружили их плотным кольцом, смотрели, затаив дыхание.

И вот брызнула на снег алая кровь — маленький князь схватился за руку, сморщившись от боли. Разом закричали мальчишки, увидев на снегу отсеченный кровоточащий палец.

— Кто ж тебя так? Данилка? Иль Никитка? — спрашивал отец, поглаживая сына по голове и глядя на забинтованную руку.

— Никто... — тихо отвечал маленький Михаил. — Сам... нечаянно...

И тут в горницу князя вошел рыжеволосый мальчик, тот самый, который дрался с княжичем Михаилом на сабельках. Потупившись, он встал у порога и, когда князь Ярослав взглянул на него, проговорил едва слышно:

— Это я виноват... я нечаянно...

— Вот и молодец, княжич, что сам сказался, — чуть улыбнулся князь Ярослав и, жестом подозвав мальчишку к себе, погладил обоих по головам, вздохнул.

— Дай-то Бог, княжичи, чтоб вы боле друг против дружки сабель не подымали... Чтоб вы друг за дружку горой стояли, а придет время — чтоб по справедливости княжили. Ты, Михайла, на Твери, — и он снова погладил сына по голове, — а ты, Юрий, на Москве... — и он погладил по головке рыжеволосого кудрявого мальчика.

Тот поднял на князя Ярослава яркие синие глаза и неожиданно усмехнулся...

Князя Ярослава хоронила вся Тверь. Широкоплечие отроки несли гроб от церкви до могилы, священники всю дорогу кадили, читали громко нараспев молитвы. Следом за гробом тянулась черная толпа. Впереди шло все княжеское семейство во главе с Михаилом. Лицо его было скорбно и спокойно — на все воля Божья, пришел час и забрал Господь великого князя Ярослава к Себе...

И сразу после похорон стал князь Михаил собираться в Орду — в просторном дворе княжеского дома на многочисленные телеги грузили вороха песцов и соболей, серебро в больших слитках, бочонки меда и воска, серебряные с драгоценными каменьями украшения, выделанные новгородскими и тверскими мастерами. Князь Михаил молча следил за погрузкой, хмурился. Потом шагнул с крыльца в хоромы. Прошел на половину Анны, в горницу. Девки, сидевшие за прялками, увидев князя, разом поднялись и вышли, оставив мужа и жену одних. Анна устремилась к нему, раскинув руки, и вновь (в который раз!) движениями и порывом напомнила она князю птицу лебедь. Обняла, заглянула в глаза тревожно.

— Ну, что? Едешь?

— Еду! — тряхнул тяжелыми кудрями Михаил. — Скоро обратно не жди. Сама ведаешь, дорога дальняя. Ежели Господь поможет, обратно великим князем всея Руси жди, Аннушка... — и он жарко поцеловал ее в губы...

Титр. Даниил Александрович Московский, младший из сыновей Александра Невского, умер, не побывав великим князем всея Руси, и по строгому праву предков никто из его детей, внуков и правнуков и думать не мог, чтобы стать великим князем. И так судьбе было угодно, что Великое княжение всея Руси по праву принадлежало великому князю Тверскому Михаилу Ярославичу. Молодой князь Московский Юрий считал это величайшей несправедливостью и смириться с этим не мог.

Князь Михаил не спал. Да и как заснуть, когда колода давит на плечи, до крови натирает шею и лечь невозможно, приходится сидеть, откинувшись спиной на решетчатую жесткую стену вежи. Князь перестал читать псалтырь и теперь смотрел остановившимся взглядом в пространство, и видения прошлого оживали в памяти...

Встретились они, как и много лет назад, в тверских хоромах князя Ярослава. Только теперь вместо отца в хоромах этих хозяином был Великий князь всея Руси Михаил. И Юрий был теперь не маленький княжич, а князь Московский. И разговор у них шел яростный, без увиливаний и недомолвок, говорили, словно на кулаках бились.

— Ежели Данила, отец наш и сын великого Александра Невского, помер, не побывав на Великом княжении, так и нам теперь Великими князьями быть заказано?! — остервенело кричал князь Юрий Великому князю всея Руси Михаилу и сжимал кулаки, и слюной брызгал. — Никогда с этим согласный не буду!

Михаил сидел перед ним в великокняжеском кресле, положив большие тяжелые руки на подлокотники, что само по себе создавало неравенство между ними — один сидит, другой стоит.

— Таков древний обычай, князь Юрий... — стараясь сохранить спокойствие, отвечал Михаил, глядя Юрию в глаза. — По нему предки наши жили и нам жить такожде наказали.

— Знать не хочу такого обычая!

— Грешное это дело — обычаи предков рушить, — тихо, но с упорством возразил Михаил. — Не по совести это...

— Про каку таку совесть ты мне толкуешь? В Орду поеду! Буду великому хану челом бить! Подарков сверх меры повезу! Там и поглядим, как оно повернется!

— Великим князем стать хочешь? — тяжело спросил Михаил. — Чрез все перешагнешь — чрез кровь, чрез совесть... Для чего? Богатства еще большего хочется? Власти?

— И богатства, и власти! Чтоб Москве вернуть то, что ты да другие князья отняли! — яростно ответил Юрий и шагнул к Михаилу вплотную. — А ты-то сам пошто Великим стал? В Орду за ярлыком ездил! Пошто?!

— Чтоб дело Великого князя Александра Невского продолжить! Земли русские собирать воедино. Жить без междоусобиц — простому народу облегчение в жизни сделать...

— Ишь ты, гладко баешь, да жестко спать! — язвительно усмехнулся Юрий. — А вот я в Орду поеду да расскажу великому хану, как ты Новгород под себя подмял, а в Орду дань не платишь. Торжок разорил. И Москву подмять собрался? Коломну у меня отобрать хочешь? Думаешь, мне про то неведомо? И Переяславль забрать собрался! Не отдам!

— Что дани касаемо, князь Юрий, то в Орду я ее плачу исправно, про то тебе ведомо, и клевещешь ты напрасно. А Коломну да Переяславль тебе вернуть в Тверское княжество придется, желаешь ты того али нет. Коломна с Переяславлем издревле под Тверью были, и захватил ты их силой, и князя Переяславского Константина казнил у себя в неволе... А город твоя дружина по сю пору зорит... Половину домов пожгли... И жители сами под мою руку просятся.

— Под Москвой Переяславль был! — топнул ногой Юрий, и глаза его налились кровью, кулаки вновь сжались, и он еще шагнул вперед, ближе к креслу, на котором сидел Михаил, — казалось, вот-вот ударит. У Михаила ни один мускул на лице не дрогнул. — Про то во всех землях ведомо! И ежели ты всех князей тако вот теснить станешь, не сдобровать тебе, князь Михаил! Ты этого хочешь?

— Я справедливости хочу, князь Юрий. Желаю всей душой мира на Руси, согласия и единства между всеми князьями. Хочу русские земли воедино собрать.

— Но токмо под твоим началом, князь Михаил, так иль нет? — саркастически улыбнулся Юрий. — А ежли князья не желают под твоим началом быть? Ежели каждый желает своим умом-разумом править, тогда как быть?

— То и губит Русь, что каждый на усобицу хочет, — вздохнул Михаил. — В родном брате кровного врага видит...

— Не так, Михаил, не так! Каждый желает мира и согласья! Но быти сам себе хочет! Довольно и того, что над всеми нами великий хан в Орде сидит!

— Вижу, тебе, Юрий, ханская нагайка родней родной матери... А я об другом мыслю... — Михаил подумал, опять вздохнул. — И об другом каждодневно Бога молю...

— Гляди-ко! Никак святошей стал! — продолжал саркастически улыбаться Юрий. — Только я не мальчонка сопливый, чтоб такому верить...

— Люди верят...

— Люди что стадо — чего князь сказал, тому и верят! Я вот другому верю! Кто большой власти хочет, тому совесть и справедливость что железы на ногах — шагу ступить не дадут! А я на эту власть право имею! Не за ради себя, а за ради рода нашего! А ты как хочешь? Чтоб род Александра Невского в мелкие удельные князья перешел? Не бывать тому!

— Чрез совесть преступишь, много крови прольешь... — вновь тихо возразил Михаил, и взглянул Юрию в глаза, и увидел, как в них черным пламенем полыхнула ненависть, и добавил: — А на крови Русь воедино не соберешь, князь Юрий... сам в крови да в ненависти захлебнешься...

— Ты-то как воедино Русь собрать хочешь? — Юрий еще ближе шагнул к креслу, приблизил свое лицо к лицу Михаила, заглянул ему в глаза. — Как без крови всех князей усмирить и Твери подчиниться заставить? Уговорами? Лестью? Подарками задобрить? — Юрий криво усмехался. — Не-ет, князь Михаил, про то ты сам хорошо знаешь. В таком деле много крови прольется! — и Юрий вновь зловеще усмехнулся.

— Так ты про себя мыслишь, князь Юрий, — сохраняя спокойствие, ответил Михаил. — Про меня ты такого молвить не можешь.

— И про себя... и про тебя... — выдохнул Юрий. — Власти без крови не бывает... без обмана, без лести...

— Бывает, — твердо ответил Михаил. — Видать, давно ты в руки Святого Писания не брал, князь Юрий... да и веруешь ли ты в Бога нашего Иисуса Христа истинно? Сомнения меня берут... И на то пусть тебе Господь судьей будет...

— Добро, князь Михаил, наговорились досыта — боле толковать не об чем. Только я за спинами чужими шушукать не буду, не к лицу такое князю Московскому. Я в самой скорости в Орду соберусь!

— Счастливый путь,— произнес князь Михаил.

— И послов с жалобами на тебя допрежь пошлю! И подарков повезу столько, что не устоят ни хан, ни его князья с богатурами!

— На что же ты жаловаться собрался?

— На тебя, князь Михаил! Дань от хана утаиваешь! С папой Римским сношения имеешь! С Гедимином литовским! На великого хана хулу возводишь.

— Злые наветы... клевета... и Бог накажет, — голос Михаила дрогнул. — За хулу и подлость накажет...

— Э-э, мели Емеля, твоя неделя! — махнул рукой князь Юрий и направился к двери.

И вдруг твердый голос Михаила остановил его. Он говорил размеренно и с неожиданной силой, говорил, словно гвозди вколачивал:

— Что по обычаю, по пошлине следует отдать хану — то я отдаю. И подарки, какие надобно, и серебро отдаю... А коли ты тако вот на Великое княжение метишь, то крепко спотыкнешься да, глядишь, и шею сломаешь... Вишь, как оно поворачивается? И ты, и я Русь воедино собрать хотим, только запомни, князь Юрий, железом да кровью Русь не соберешь. Я же мыслю — добром и правдой! А не хулой и лжой! Верой нашей православной! Богом нашим Иисусом Христом! Это весь тебе мой сказ. А теперь ступай, видеть тебя боле в своем доме не желаю, — и князь Михаил непреклонно взглянул на Юрия.

Некоторая растерянность появилась на лице Юрия, но затем кривая усмешка проползла по губам.

— Верой, добром, правдой... Такими-то словами в самый раз дорожка в ад вымощена. Такие-то вот святоши боле всех крови-то и льют. На устах — елей, а в душе — злодей! — он вышел, с силой захлопнув тяжелую дубовую, окованную литым железом дверь...

И довелось-таки свидеться им еще раз, прежде чем обнажили они мечи друг против друга. Было то ранней осенью, когда наливались силой колосья на золотых полях и небо сверкало гулкой синью. Князь Михаил с небольшой дружиной скакал вдоль поля, и стяг Великого князя реял над ним. Глухо рокотала под конскими копытами земля. А вдали, у самого горизонта, впереди дружинников скакал всадник на белом коне, и московский стяг трепетал над ним. Это был князь Юрий.

Дружины медленно сходились... И встретились на границе княжеств. Вздыбили коней, многоголосое ржание разнеслось по полям. Холодный ветер зажег на щеках князя Юрия яркий густой румянец, сахарная улыбка сверкала на лице. Крикнул зычно, покосившись на сидевшего рядом на сером скакуне рослого татарина:

— Будь здрав, князь Михаил!

— Будь здрав, князь Юрий... — сдержанно отозвался князь Михаил.

— Вишь, из Орды вернулся!

— Вижу...

— Великий хан своего посла богатура Кавгадыя со мной отправил! С туменом конницы! — князь Юрий, отрывисто выкрикивая слова, засмеялся. — Великий хан Узбяк сестру свою за меня выдал! Во как, ха-ха-ха!

Князь Михаил уже знал об этом (гонцы донесли еще летом), слегка нахмурился — до него тогда же дошли вести и похуже. Михаил покосился на непроницаемое и неподвижное, как маска, лицо Кавгадыя. И тот чутко поймал взгляд и улыбнулся, глаза сузились, превратившись в тонкие щелки.

— Не забыл наш давешний разговор, князь?

— Не забыл... — качнул головой Михаил.

— Держи тогда! Погляди своими глазами, кто нынче Великий князь Всея Руси!

Юрий проворно достал из-за пазухи расшитого золотом кафтана свиток из тончайшей выделанной кожи, испещренной письменами, протянул в сторону руку, и стремянный, сидевший на лошади чуть сзади, протянул Юрию пику. Юрий насадил на острие свиток и протянул копье вперед, к Михаилу. Прямо перед его грудью замерло острие копья с насаженным на него свитком.

— Великий царь Узбяк выдал ярлык мне на Великое княжение на Руси! — звонко выкрикнул князь Юрий и засмеялся. — Читай, князь!

Михаил не шелохнулся, тяжелым взглядом глядя на качающееся перед ним острие пики с насаженным на него свитком.

— Москва теперь Русью править будет, так-то, князь Михаил! — и Юрий снова рассмеялся звонко. И следом за ним рассыпался смехом Кавгадый, а через несколько мгновений оглушительно гоготала вся московская дружина. Стремянные и родовитые бояре издевательски задирали кверху бороды, скаля белозубые рты. Молчала дружина князя Михаила, хмурилась, набычивалась, наливалась злобой. И у многих дружинников руки невольно тянулись к рукояткам сабель. Но вот князь Михаил повернул коня, и дружинники расступались перед ним, образуя коридор, и по этому коридору поскакал князь Михаил, все быстрее и быстрее. И следом за ним тверские дружинники разворачивали коней, стегали нагайками по крупам.

А вслед им катился многоголосый хохот московлян...

Горели деревни. Ветер нес горький дым и чад, жалко блеяли овцы, надрывно мычали коровы, плакали дети, угоняемые в полон. Жаркими кострами, выметывая в небо снопы огня, горели скирды сжатого и необмолоченного хлеба. Избегшие погрома мужики, устроив в лесах жен, детей и стариков, теперь пробирались в Тверь. Шли толпами, вооружившись топорами и рогатинами, и, добираясь до Твери, являлись прямо на княжий двор, где их встречали дружинники Михаила, давали миску щей и каши, вручали шлем и щит, и мужики становились ополченцами городского полка. Просторный княжий двор кишел ополченцами, дружинниками, лошадьми, в воздухе было густо от криков, ржания лошадей, звона оружия.

А Михаил ждал. Он сидел в светлой огромной горнице в своем княжеском кресле, большой, тяжелый, уставя в пол широко расставленные глаза, положив на колени крепкие, сильные руки воина. Анна, робея, подошла к нему.

— Там епископ с боярами приехали. Ждут. Позвать али как?

— Зови...

Анна выскользнула из горницы, и скоро в дверях затоптались бояре, и появился епископ Варсонофий, широко перекрестился на образа в красном углу. А бояре уже бубнили наперебой:

— Пора выступать, княже, пора...

— Или сил у нас мало?

— Кашинцы медлят чего-то... — отвечал Михаил. — Не прибыли еще.

— Думаешь, Узбяк разъярится, коли побьешь татар еговых?

— Думаю, от радости не запляшет... — отрывисто отвечал Михаил, все так же глядя прямо перед собой, и вдруг спросил епископа: — Достойно ли мне, владыко, биться с русичами, коих я, как великий князь, от врагов оборонял?

Варсонофий засопел громче, нахмурился и ничего не сказал.

В это время на княжий двор ворвался на взмыленном запаренном коне сын Михаила Дмитрий. Спрыгнул с коня, бросился бегом в дом, влетел в горницу, полную народа, закричал с порога:

— Отец, что же деется! Московляне всю землю зорят, огнем жгут, людей в полон забирают! А мы сидим, ждем чего-то!

Михаил поднял на Дмитрия глаза, долго глядел, но не проронил ни слова.

— Да что ж ты молчишь-то, княже?

— Покудова кашинцы не придут, выступать нельзя... — тяжело обронил Михаил.

— А может статься, образумится Юрий-то?.. — осторожно проговорил один из бояр по имени Кучка.

— Ему для того Переяславль отдать надобно, — ответил второй боярин, — да Коломну, а он... Да он руки на себя наложит, ежели так-то сделает...

— Ох-хо-хошеньки... — вздохнул третий. — Однако ж худой мир лучше доброй ссоры... Замириться надо бы и жить в согласии. Вон с Москвы приехали, говорят, что будто Юрия братья уговаривают замириться...

— А Кавгадый с войском для чего к нему из Орды идет? — зло спросил первый боярин. — Два тумена воинов, шутка сказать... Да новгородцы войско сбирают — для чего, как себе мыслишь?

— Вчера дружинники гонцов новгородских к Юрию перехватили.

— Ох-хо-хошеньки, — вновь завздыхал третий боярин. — Разорят они Тверь вчистую, покудова мы тут лясы точим...

Ночью Михаил продолжал совещаться с несколькими боярами — наиболее близкими и влиятельными в Твери людьми.

— Замириться с Юрием надобно, князь! — горячо говорил боярин Петр Кусок. — Ты глянь только — ростовские с ним поднялись, суздальские, ярославские, муромские да и дмитровские туда же! Разе с такой силой совладаешь?!

— Ты про волжских сказать забыл, — добавил боярин Меньшук. — Гонцы докладают — владимирцы и костромские ополчения противу нас посылают!

— О! Час от часу не легче! Раздавят они нас, аки мух!

Михаил слушал их с мрачным видом, затем перебил резко Петра Куска:

— Ты лучше посоветуй, боярин, как мне с Юрием-то замириться? Нешто Великое княжение ему отдать? Ведь на меньшее он согласный не будет, сам ведь знаешь.

Боярин Петр Михайлович Кусок осекся и замолчал — его большое мясистое лицо блестело от пота, он шумно дышал, жадно выпил из большой кружки ледяного квасу, со стуком поставил кружку на стол, проговорил глухо:

— Великое княжение ты по праву и обычаям предков получил, зачем же его отдавать?

— И ярлык от великого хана имеешь... — добавил боярин Меньшук.

— Юрий в Орду съездит и тоже ярлык получит, — пробурчал Петр Михайлович Кусок. — Аки змей в любую дыру пролезет! Подлый змей! Как только земля такого носит... Всех опутал, всех перессорил. Ему наклеветать, что плюнуть. Недаром рязанский князь ордынским прихвостнем его назвал — лучше не скажешь...

— Только нам от этого не легче, — вздохнул боярин Меньшук.

Князь Михаил слушал их и молчал, думая свою тяжелую думу...

А князь Юрий Московский между тем молился в часовне во дворе княжеских московских хором, бормотал торопливо, глядя в темные глаза Божьей матери, словно разговаривал с ней наедине:

— Господи! Матерь Божья Всемилостивая! Как я хочу вышней власти! Пошто Михайла, а не я? Мало дарил я хану Тохту? Мало раздал вельможам ордынским серебра и соболей? Красивых девок! За что Михайле, а не мне? Старое право! Смех! Кто об ем помнит? Или Михаил боле моего хану за ярлык заплатил? Ловок, подлец, Михайла, сумел хана улестить! Теперь сядет самовластцем на Руси, никакого удержу ему не будет! Новгородцев подомнет, так и Москве конец. Ну, погоди, хан великий, будет тебе еще горя с Тверским князем. Он и полков тебе не даст, и с Литвой заедино против тебя встанет! Господи, дай мне вышнюю власть на Руси! Подскажи, надоумь, как мне поссорить Михайлу с великим ханом? Не томи, Господи, изныла у меня душа... Всю Русь вокруг Москвы соединю! И Тверь подомну! И Новгород! И Владимир Великий! Ниспошли мне силы и удачу, Господи Всемогущий! Нешто я прав на то не имею? Я внук Александра Невского! А как Русь вокруг Москвы соединится, так и татарам дань платить перестанем! Дружины наши посильней ханских туменов будут! Услышь мольбы мои, Господи! — глаза Юрия были остекленело выпучены, пот градом катился по лбу и щекам, смачивал бороду. Его будто озноб колотил, и слышались судорожные бормотания: — В Писании сказано: «Не подними руку на ближнего... не пожелай добра ближнего, и жены его, и сестры его...» А как не пожелать? Как не поднять руку на ближнего, когда ближний твой сам на твое добро, на земли твои и жену твою зарится? Ежели он первый кровь твою пролить хочет! Как быть тогда, Господи? Как власть держать и кровь не проливать? Нешто так когда бывало? Нешто когда правитель обходился без наказаний подданных своих? Нешто бывало когда, чтоб правитель не карал врагов своих?

...Уже замерзала грязь на дорогах, и первый снег, укрыв колеистые пути, сделал вновь проезжими российские дороги. И по снегу брели и брели в Тверь ратные мужики, беженцы, бабы с коровами, старики, собаки и дети.

Полагаясь на татарскую помощь и на многочисленность своих дружин, Юрий выступил в поход, словно на пышную прогулку. Жена Кончака (по крещению нареченная Агафьей) ехала вместе с Московским князем. Возы и повозки с припасами, толпы слуг и походная кухня сопровождали Юрия, и каждый вечер гремели пышные пиры.

И вот наступило 22 декабря 1317 года. Дружины Юрия и Михаила сошлись в сорока верстах от Твери под деревней Бартенево. Юрий сидел на коне посреди разбитого стана шатров, повозок и скученных конных полков. К нему подъезжали князья, Юрий радостно улыбался, соколиным взором окидывал лесистые холмы, поле, гонцов, которые проносились по нему в снежных вихрях, и бесчисленную, шевелящуюся повсюду рать.

Юрий въехал на холм, остановил коня и оглядел дружины внизу, стяги, реющие над ними, и картинно взмахнул воеводским изукрашенным узорами шестопером. Загудели и запищали дудки, ударили цимбалы, поскакали гонцы, и передние полки с дружным кликом, переходя с рыси на

скок, устремились туда, где в конце поля виднелись плотные ряды тверской рати...

Михаил опять ждал...

Конный полк московской дружины ринулся на строй пеших тверичей. И то, что произошло потом, повергло Юрия в панику и суеверный страх. Конный полк, натолкнувшись на пеших тверичей, начал, рассыпаясь, откатываться назад. Юрий завертел головой по сторонам, крикнул голосом, полным паники:

— Второй полк пусть идет! Немедля!

Но и второй полк с остатками первого наткнулся на строй тверичей, ощетинившийся остриями пик и рогатин, рассыпался и стал откатываться назад, теряя людей. Крики, ржание коней, треск и лязг железа перекатывались по полю. Скоро все поле было усеяно трупами людей и коней. Пятнами алела кровь на истоптанном конскими копытами снегу.

В третью атаку Юрий сам повел потрепанные полки дружины и скоро оказался в каше бегущих, в круговерти падающих и взмывающих на дыбы лошадей, отверстых конских пастей с клочьями пены на удилах, распяленных ртов, в громе и реве, когда никакие приказы были не слышны, и — самое страшное — он увидел близко-близко тяжело ступающую, мнущую снег лаптями и валенками, надвигающуюся на него, уставя рогатины и пики, тверскую пешую рать. И сердце Юрия дрогнуло и похолодело от животного страха, будто надвигалось на него неумолимое возмездие в виде плотной черной лавины мужиков, бородатых, дышащих густыми клубами пара, за которыми не видно было лиц. Эти крестьяне в полон не брали, прикалывая спешенных всадников пиками и ножами, кололи яро и молча, и так молча, сцепив зубы, умирали сами, не прося пощады.

Запасной тверской полк полдня простоял за холмом и в дневном сражении не участвовал. Издали к ним доносились звуки боя — крики, ржание раненых коней, лязг железа. Переговаривались негромко:

— Татар с ним пришло много, беда... Татары-то свирепы, их и не передолить!

— С князем Михайлой передолим!

— Должно, нас к самой важной сече берегут...

— А ну как наших побили? А мы стоим тута и не знаем ничего...

— Сопли утри!

— А ты в порты загляни — не наложил ли со страху!

И тут, когда уже начало смеркаться, на холме перед ними показался сам князь Михаил на вороном, почти черном коне. Князь сжимал в опущенной руке темную от крови саблю. Он был один и, увеличенный тенью, казался очень большим и даже зловещим. Завидев князя, мужики стали подниматься с земли, спешили застегнуть завязки шлемов, прочнее ухватывая рогатины и пики, сжимая в руках топоры.

Князь подскакал к полку, замер на миг, удерживая черного коня и указывая саблей вперед, крикнул:

— С Богом, братья!

И как шум прорвавшей через плотину воды, поднялся рев полка. Мужики, продрогшие до костей на морозе, двинулись, пошли, опустив и уставя перед собой рогатины, шли плотно, пихая плечами друг друга, древками рогатин задевая по головам передних, шли сплошным железным ежом, с хрустом и чавканьем уминая снег, все наддавая и наддавая, быстрее и быстрее, и на самом изломе холма лоб в лоб столкнулись с катящимся на них валом татарской конницы.

Столкнувшись так неожиданно, татары не успели взять в руки луки, а сабля — плохое оружие против рогатин, и случилось чудо — непобедимая татарская конница начала густо валиться под ноги тверских мужиков. Хрипели кони, визжали татарские богатуры и падали, пронзенные рогатинами и пиками, а мужики все так же шли и шли плотным строем, на хо-

ду добивая павших татар... И конница покатила назад, отстреливаясь из луков, все убыстряя и убыстряя бег коней...

— Гляди, бегут! Потомки Темучина! Непобедимые богатуры! — скупо улыбаясь, говорил князь Михаил сыну Дмитрию, сидевшему рядом с ним на коне. — Бегут, а? Во что наш мужик русич может! Ну, пошли и мы! С Богом!

Михаил с дружиной трижды врубались в строй конницы татар и московлян, и трижды кровавый след его рати разрезал полки московлян. Огромное войско Юрия распалось, словно ком пересушенной глины...

К Михаилу подскакал сын Дмитрий, крикнул:

— Отче! Жену Юрия в полон взяли! Кончаку!

— Сохранять ее пуще глазу! В Тверь с охраной отправить! И татар не трогать! В стан их не соваться!

Усталый и опустошенный, уже в полной темноте, ехал Михаил к себе в стан. Во тьме шевелились войска, вели пленных, гнали захваченных лошадей. Проходили нестройные толпы освобожденных пленных, слышались оживленный говор и женские плач и смех. Проходили пешие полки мужиков и тоже весело переговаривались и смеялись. Голоса от мороза были хриплые. Путаным частоколом качались над головами положенные на плечи пики и рогатины.

Вежа, в которой собрался ордынский совет, помещалась в одной ограде со всеми прочими вежами, составлявшими и дворец, и двор хана Узбяка. Ограда и вежа, все было понаделано из золотой и серебряной парчи генуэзской, византийской и китайской, столбы были перевиты золотой и серебряной проволокой и обложены золотыми и серебряными листьями, веревки были шелковые — словом, все блистало роскошью, но в то же время было крайне неряшливо. Парча везде была залита салом, молоком и захватана грязными пальцами, дорогие золотошвейные сапоги вываляны в грязи, бархатные и парчовые объяринные кафтаны ободраны и засалены. Оборванная прислуга тут же, в этой же ограде, резала баранов, потрошила зубров на голой земле. А Кавказ блистал вечными снегами и переливами всех возможных цветов, начиная с фиолетового и кончая темно-зеленым.

Хан Узбяк был на охоте за Тереком, на реке Сивинцее, далеко от Дербента. Одних жен было с ним до пятисот, и у каждой жены своя вежа, и при каждой из них своя прислуга. За ханом двигалось до полумиллиона всякого народа — князей, баскаков, воевод, вельмож, книжников, уставодержательников, послов, гонцов, ловцов, сокольников и всякого рода людей служилых и неслужилых. К ним приплетались греки, жиды, армяне, генуэзские торговцы, русские гости, каждый со своим шатром, каждый со своею вежою, своим товаром — и все это скопище занимало пространство верст по пяти в длину и ширину.

Было прохладное сентябрьское утро. В веже, где помещался совет, на куче подушек сидел владыка всех народов от Черного моря до Белого, от Самарканда до Карпат — «вышняго и бессмертного Бога волею, и силою, и величеством, и милостию его многою...» Узбякхан, вольный (независимый) царь. В 1319 году Узбяку было двадцать восемь — цветущий, полный сил мужчина. Ханом он стал после недавней смерти своего дяди хана Тохты Менгу.

По стенам золотого шатра сидели советники, так называемые старики, всех возрастов, и из них особенно выдавался любимец хана Кавгадый, молодой татарин чистейшей крови. Это был человек живой, бойкий, в высшей степени тщеславный и от роду никогда никого не прощавший. Кавгадый был хитер, начитался персидских и арабских книг и был знаком с татарскими летописями. Рядом с ним сидел Делибаш (что по-татарски значило «бешеная голова») Ахмыл, горячий и в битвах, и в ханских советах. У самого входа в вежу в числе других стариков сидел худой, бледный и уг-

рюмый Чолхан, прозванный русскими Щелканом, — это был мусульманин, достойный времен Магомета. По его мнению, всех гяуров следовало бы перебить, если они не признают, что «нет Бога, кроме Аллаха, и что Магомет пророк Его». Из прочих влиятельных людей в совете был еще Мурза-Чет, человек с добродушным лицом и не совсем татарской кровью (в Орде, особенно в высших сословиях, уже со времен Узбяка стал вырабатываться некий полуарийский, полуазиатский тип, так как большинство жен и наложниц ордынцев были персиянки, черкешенки, русские, гречанки, армянки. Генуэзцы привозили туда невольниц даже из западной Европы).

Подле самого хана Узбяка сидел на кошме бывший рязанский монах Александр, а ныне Ахмет, которого Узбяк давно нашел в степи и привез к хану Тохте, а тот сделал его своим ближайшим советником. Но пуще Тохты и Узбяка питала расположение и доверие к Ахмету жена Узбяка ханша Баялынь. Еще при жизни Тохты бывший монах Александр принял мусульманство и стал Ахметом.

Присутствующие были одеты так же пестро, как и весь ханский двор. На них на всех были халаты, подпоясанные широкими кушаками, и высокие конические войлочные шапки с полями, завернутыми и разрезанными. Все сидели чинно, поджав ноги и сложив руки на животах, уставив глаза в землю.

— Теперь, — громко проговорил Ахмет, держа перед собой непомерной длины свиток, исписанный китайскими письменами, — предстоит решить вопрос, по каким законам судить бывшего великого князя Михаила, сына Ярославова. С принятием нами закона, ниспосланного через святого и славного пророка Магомета, — да будет вечно славно имя его и да трепещут пред ним гяуры, — Ахмет при этих словах поклонился, — у нас есть два закона. Первый закон и самый важный — это бусурманский Шариат (татарам было свойственно говорить вместо «мусульманин» — «бусурманин», Бахмет вместо Магомет). И другой закон, — называемый Адет, оставленный нам великим, божественным, благословенным Темучин-Чингисханом, данный нам высочайшего и бессмертного Бога волею и силою, и многою его милостью. Но так как до сих пор Шариат у нас не введен, то нам нужно следовать Темучинову закону, а если возникнет сомнение, что в законе его находится что-либо неправомерное, то послать на решение к муфтию.

— Якши... — сказали в один голос члены совета.

— По закону Темучинову мы уже наложили на Михаила колодку, аршин шириною, аршин длиною, полпуда весом, сделанную строго по образцу.

— Якши! — дружно сказали члены совета.

— В эту колодку просунута его голова, а в два сделанных отверстия просовываются на ночь руки. Колодка с шеи не снимается. Терпеть он должен наказание в ожидании приговора хана, пред которым мы все преклоняемся.

Совет дружно склонил головы пред неподвижно сидящим Узбяком.

— Теперь закон, которым мы все руководствуемся, гласит так... — Ахмет начал читать: — «Между преступлениями, подлежащими смертной казни, считается десять, за которые от казни и милостивым манифестом не освобождаются». Стало быть, великий повелитель наш, предав на обсуждение нашего совета дело князя Михаила, обязывается не нарушать коренных законов его великой державы и ограничивает свое неоспоримое право на жизнь и на смерть всех верноподданных. По этим правилам приступим к чтению этих законов и к суду. Мы спросим у света очей наших, у сердца души нашей хана Узбяка, прикажет ли он приступить к суду или не прикажет, потому что воля его просвещена всемилостивейшим Аллахом, а изречения его могут быть нанизаны, как драгоценный бисер, вырезаны на медных, каменных досках и поставлены в поучение всем народам и всем грядущим поколениям.

— Я вполне подчиняюсь закону великого Чингисхана, которого я слабый, ничтожный подражатель, и какой приговор поставит совет, такой и будет мною исполнен, — торжественным голосом произнес хан Узбяк.

— Итак, — продолжил после паузы Ахмет, — я приступаю к чтению, да просветит Всевышний умы и сердца собрания величайших мудрецов величайшего государства! Первое преступление, за которое определяется смертная казнь, есть злоумышление против общественного спокойствия. Я спрашиваю теперь от имени закона и справедливости, можно ли обвинить в этом князя Михаила, сына Ярославова?

Кавгадый встрепенулся, ткнул пальцем себя в грудь:

— Он ханского посла в полон взял! Разве это не нарушение общественного спокойствия? Взял в полон Кончаку, сестру ханскую! Это подрыв уважения к царствующему дому!

— Он горд и непокорлив хану нашему. Терпеть не может тех, кто хану верно служит, — проговорил Мурза-Чет. — Кавгадыя в полон взял, Юрию Даниловичу перечил, тестю ханскому, великому князю русскому! И всегда он вел и ведет происки против смирных, кротких, хану покорных, к татарам ласковых московских князей. Разве не нарушение общественного спокойствия, что все, кто хану привержен, подвергаются гонениям князя Михаила?

— Не знаю я ничего в этом гяурском законе, — угрюмо проговорил Щелкан, глядя в сторону. — Я знаю, что гяур осмелился идти на бусурмана, что гяур бусурмана побил, — и он со злостью плюнул в сторону.

— Итак... — вздохнул Ахмет, — он уже по одной этой статье должен понести смертную казнь...

— Должен, — хором произнесли члены совета и вновь поклонились в сторону хана Узбяка.

Тот продолжал восседать неподвижно, глядя поверх голов.

— По второй статье закона смертной казни подвергаются за злоумышление против царствующего дома.

— Виноват, виноват! — разом заговорили члены совета, заглушая друг друга. — Если и неправда, что он хотел бежать к немцам с ханскою казною, хотел звать на помощь врага бусурман Римского папу, чтобы на великого хана крестовый поход поднять, так и этого довольно!

— Итак...— продолжил Ахмет, и ни один мускул не дрогнул на его лице. — По этим двум статьям он должен быть казнен. Третья статья гласит, что смертной казни подвергаются за государственную измену.

— А крестовый поход, который он замышлял, разве не государственная измена? — зло спросил Мурза-Чет, но при этом улыбнулся даже ласково, безмятежно.

— Но это еще не доказано, — сказал один из членов совета.

— Эту статью мы пропустим, — сказал Щелкан. — Он виноват в том, что он, гяур, осмелился поднять руку на правоверных, но правоверные должны быть справедливы — иначе они сами станут такими же виноватыми, как гяуры. Поднять крестовый поход и сноситься с Римским папою — плюю на его бороду и на кости отца его, и в лицо его матери! Обвинение великое! Но потому, что обвинителем является князь Юрий Данилович, такой же гяур, как и князь Михаил, то обвинения его веры не заслуживают!

— По-моему, государственная измена — это взять в полон ханского посла, — сказал Кавгадый и вновь ткнул себя пальцем в грудь.

— Это скорее нарушение общественного спокойствия, — возразил Щелкан.

— Да все равно, — сказал кто-то из членов совета. — Так и сяк, а неповиновение ханской власти — та же самая измена.

И все снова согласно закивали головами. Хан Узбяк хранил неприступное молчание...

Великий князь Михаил сын Ярославов в это время ожидал своей участи в веже, находившейся в отдалении от ханской ставки. Михаил был очень худ и даже обрюзг лицом. Уже скоро месяц, как на плечах у него лежала страшная китайская колода, весом больше полпуда, которая не давала ему

ни сесть, ни лечь, ни прислониться. Это был дубовый квадрат из толстых досок с широким отверстием посередине для шеи и двумя маленькими отверстиями, куда на ночь замыкались части рук. Не столько тяжела была колода для этого крепкого, дюжего человека, сколько тяготило его то, что в ней можно было лишь сидеть, — так сильно она резала шею и натирала плечи. Бояре, бывшие при Михаиле, обкладывали плечи подушками, которые кое-как подпирали колоду и позволяли князю спать в полулежачем положении. За ним ухаживали тринадцатилетний сын Константин, несколько слуг да несколько верных бояр.

Каждый, входивший в ставку, крестился на большой образ Михаила Архангела, стоявший в углу на столике, потом кланялся князю Михаилу.

— Что, нет ли чего нового? — спросил вошедший боярин, помолившись и поклонившись князю.

— Нет, боярин, ничего нет, — хрипло ответил князь Михаил.

— Экое наказание божеское... — вздохнул другой боярин, сидевший на низенькой скамеечке.

— Такое наказание, что не приведи Господи! — тряхнул русыми кудрями сын Константин. — Ну, уж, Бог даст, вырасту — покажу я себя москвичам!

— Вперед стращать — ворогов созывать, — вновь хрипло проговорил отец.

— А уж кланяться им нам все-таки не приходится! — горячился Константин.

— Кланяться я не стану, — ответил Михаил. — Чему меня отец не учил, тому и детей своих учить не стану.

— Суди меня Господь Бог и Пресвятая Матерь Его с Михаилом Архангелом Архистратигом сил небесных, — ответил Михаил.

— Про тебя, княже, и про весь род Ярославов сказать нечего, — заметил второй боярин. — Дело твое святое.

— А все эти новгородцы виною, — сказал первый боярин. — Вишь, не захотели, чтобы мы, тверские бояре, в их дела входили...

— С московскими в стачку вошли — рубли серебряные московским для татар дают, — перебил второй. — Покарает их Господь, помяните мое слово, братия. От них вся смута идет по Руси.

— Пускай, — медленно заговорил князь Михаил, — пускай сам Господь и сама София Святая судят новгородцев. Не мог же я позволить Юрию пустошить Тверскую область ни за что ни про что. Не хотелось мне идти на татар, да нельзя было. На то я князь, за княжение с меня сам Спаситель ответ спросит на Страшном суде...

— Да про что тут толковать, княже? — разом заговорили бояре. — Дело твое праведное...

— Да и тут, — негромко перебил его Михаил, — велел я бережно обходиться с татарами. Кабы сказал слово своим молодцам, давно бы Кавгадыя на свете не было... Спасибо сказал бы, что честно его в полон взяли, обласкали, угостили... вот только с Кончакой у нас чего-то нехорошо получилось... померла в одночасье, а теперь бают — великий князь ее отравил...

— Смехотворное дело! — воскликнул первый боярин. — Какая польза была изводить нам великую княгиню Кончаку? Царский гнев на себя наводить! Только вот какая дума меня все время мучает — не следовало тебе в Орду ехать, княже, ох, не следовало... Сидел бы и по сю пору в Твери — тверичи тебя ни в жисть не выдали бы...

Молчали долго. Потом Михаил произнес с трудом:

— Хан моего приезда требовал. И за мое ослушание могло много голов христианских пасть... Я всегда любил отечество, но не мог прекратить наших злобных междоусобиц... Не поехал бы — хан войско наслал бы. Скольких бедных россиян толпами в полон увели бы... Город до тла разорили бы... Не лучше ли своею смертью многих других спасти?

Бояре молчали, опустив головы, — в словах Михаила была правда.

— Сынок, положи-ка мне псалтырь... Кафизму шестую открой, — попросил Михаил.

Сын Константин, прислуживавший отцу и постоянно переворачивавший ему листы псалтыря, взял со столика с иконами толстую пергаментную книгу, написанную твердым красивым уставом и разукрашенную множеством виньеток. Весь переплет этого псалтыря был вышит узорами. Константин положил книгу перед отцом на высоких подушках, нашел нужную страницу, открыл. Князь Михаил уставился в строки, стал читать про себя, едва шевеля губами. Тихо стало в ставке.

Бояре сопели, вздыхали...

А в веже великого хана члены совета ждали, что скажет Узбяк. Но великий хан хранил каменное молчание.

— Четвертая статья, — возобновил чтение Ахмет, — отцеубийство.

— Ну, в этом он не виноват, — возразил Кавгадый, желавший хоть немного быть беспристрастным.

— Князь Михаил как сын и как внук был почтителен, — подал голос другой член совета.

— Значит, в отцеубийстве он не виноват, — сказал Ахмет. — Теперь по пятой статье — бесчеловечие. Под бесчеловечием разумеется: во-первых, умерщвление семейства из трех и более человек...

— Разве в битве с нашими... — подал голос один из старейшин.

Остальные молчали.

— Во-вторых, умерщвление родившегося младенца, в-третьих, резание сосцов у женщин, в-четвертых, составление ядов и чародейство...

— А-а, в этом он виноват! — радостно завопил Кавгадый. — С головой виноват!

— Это самое и есть, — заметил Мурза-Чет. — Отравил ханскую сестру.

— Да... — промычал Щелкан. — Только это нашему ханскому суду не подлежит.

Удивленные старейшины хором спросили:

— Как нашему суду не подлежит?

Щелкан посмотрел на Узбяка без всякой боязни и уверенно проговорил:

— Кончака по воле самого хана приняла христианство, а нам гяуров между собой судить не приходится.

Наступило молчание, и недоумение было на лицах старейшин. Наконец самый старый мусульманин сказал скрипучим голосом:

— За всякое другое преступление мы можем судить русского князя и приговаривать к смерти, но за это мы приговаривать не станем.

— Да отчего же так? — с ноткой возмущения переспрашивал Кавгадый.

— За то, что хан терпит все веры, за то, что кто из его родственников... — Щелкан не договорил, встретив ледяной взгляд Узбяка, и замолчал.

И все молчали — за подобные дерзости ханы головы рубили в одно мгновение. Но Узбяк ограничился лишь гневным взглядом, и этого было достаточно.

— В этой вине я его прощаю... — наконец обронил Узбяк. — Я не хочу, чтобы гяуры говорили, что я сужу их несправедливо.

— Нет, — с неожиданной решительностью возразил Ахмет, — так судить нельзя. Во-первых, хан, пред премудростью которого я преклоняюсь, на этот раз присвоил себе право, которого он не имеет. Сказано было, что есть преступления, за которые высочайшая воля не имеет права миловать, стало быть, хан в этом совете — такой же член, как и мы. Там, где дело идет о государстве, личная власть хана ничего не значит, а если она что-нибудь значит, то надо разобрать закон великого Чингисхана.

Опять воцарилось молчание, и лица старейшин вновь сделались испуганными.

— Я повинуюсь, — наконец произнес Узбяк. — Благодарю тебя, Ахмет. И тебя благодарю, Чолхан. И тебя, старик, благодарю, — при этом Узбяк махнул рукой, будто срубал дерево или скашивал траву.

— Виновен! — хором произнесли члены совета.

— Шестая статья, — продолжил Ахмет, — неуважение к верховной власти.

— Виновен, — хором произнесли члены совета.

— Седьмая — неуважение к родителям, — продолжал читать Ахмет.

— В этом он не виновен, — сказал Кавгадый.

— Восьмая — семейное несогласие.

— Не виноват, — сказал Мурза-Чет.

Князь Михаил ненадолго задремал. И увидел он во сне свою Анну — с распущенными темно-русыми волосами. Едва заметно улыбаясь полными, резко очерченными губами, она звала его к себе и при этом потихоньку отступала куда-то. Никогда Михаил не мог устоять перед ее чарами, в раба превращался... в раба, теряющего разум от счастья. И вот он настиг ее и обнял, и сердце обмерло, словно стали падать они с огромной высоты, и Михаил обнимал и лобзал ее с жаром и нежностью... и прекрасная Анна трепетала и стонала в его объятиях, словно птица лебедь, попавшая в крепкие силки, которые навсегда лишили ее свободы...

— Нет, не виноват в семейном несогласии, — Ахмет сделал знак рукой. — Но под семейным несогласием разумеется, во-первых — умышленное убийство, продажа родственников до пятой боковой линии...

— Не виноват, — повторил Кавгадый.

— Во-вторых — все ссоры и доносы на мужа и родственников до четвертой боковой линии...

— А-а... — сказал Ахмыл. — Вот оно!..

— Вот оно, — повторил Мурза-Чет, — на князя Юрия два раза доносил.

— Постой, — проговорил один из стариков, явно сочувствовавший князю Михаилу, — а разве князь Юрий на тверских не доносил? Измучил он нас своими доносами.

— Что тут толковать! — сказал другой старик. — Эти русские князья только за тем и ездят в Орду, чтобы доносить друг на друга. Если он и с папой Римским сносился и ханскую дань хотел ему передать, так ведь хан князю не родственник, — старик явно сочувствовал князю Михаилу. — Стало быть, не виноват Михаил в ссоре с родными и в доносах на них.

— Нет, не виноват, — дружно решил совет.

— Статья девятая — несправедливость, — продолжил Ахмет. — Это значит — убить начальника или хозяина.

— Ну, этого нет, — согласно решил совет.

— Итак, выходит, что виноват он в четырех винах. Первая — злоумышление против общественного спокойствия. Вторая — злоумышление против царствующего дома. Третья — государственная измена. Четвертая — бесчеловечие, то есть составление ядов и чародейство.

Каждое обвинение, словно мерными ударами похоронного колокола, подтверждалось общими возгласами: «Виновен!» Ахмет закончил читать и молча поклонился хану Узбяку. Следом за ним поклонились и все члены совета. И вдруг на непроницаемом лице Узбяка отобразилось волнение и даже испуг. Члены совета молча ждали.

— Хорошо, — наконец с некоторой растерянностью проговорил он. — Я отказываюсь от права помилования, только скажите мне по совести, не верю и верить не могу, чтобы этот Михаил в самом деле был отравителем и изменником!

— Свет очей моих, — сказал Кавгадый, — душа моя, сердце мое, как ты можешь нам не верить?

Узбяк облил его ледяным взглядом, резко встал и вышел из вежи. Обернувшись, он бросил:

— Совет закончим другой раз!

Следом неторопливо стали выходить старики и другие члены совета. Ахмет долго сворачивал свитки, затем бережно уложил их в торбу из синей китайки и бережно понес в свою ставку. Старики, толпившиеся у вежи великого хана, проводили Ахмета уважительными взглядами. Придя в свою ставку, Ахмет повесил торбу на гвоздик, вбитый в столб, на котором держалась ставка, устало присел на низенькую скамеечку, ладонями потер лицо, прогоняя усталость. И тут в ставку заглянул татарин из охраны Узбяка, проговорил, широко улыбаясь:

— Великий хан тебя к себе требует.

Узбяк сидел на куче тюфяков, покрытых собольими одеялами, и пил чай из маленькой китайской чашечки. Он сделал знак одному из слуг, и тот подал Ахмету чашку с чаем. Узбяк молча указал Ахмету на место подле себя и движением руки выслал всех из вежи.

— Ты, Ахмет, здесь лучше всех знаешь русские дела. Ведь русские часто у тебя бывают... подарки тебе возят...

— Да, бывают... — ответил Ахмет. — Возят...

— Как, по-твоему, кто из них прав? Князь Юрий или князь Михаил?

— Ты зачем у меня это спрашиваешь? — Ахмет смело посмотрел в глаза великому хану.

— А затем, что я тебе, хотя ты сам русский по рождению, больше всех своих советников верю... Ты много стран видел... книжную премудрость превзошел.

— Ты меня, хан, не спрашивай, я терпеть не могу мешаться в эти дела. У тебя есть совет, а мое дело бумаги вести, закон знать, ярлыки тебе писать и переводить на разные языки.

— Ахмет, душа моя, — проговорил Узбяк, потрепав его по плечу, — мало ты меня, выходит, знаешь, если думаешь, что под меня можно подкопаться.

— Мало я тебя знаю? — усмехнулся Ахмет. — Ты сам виноват, что в это дело впутался. Я давно вижу, как ты неосторожен. Московские князья — умные люди, не чета тверским. Тверские лучше и честнее, а потому и не годятся никуда. Чтобы Русью править, истым плутом нужно быть. И тебе только такие князья на Руси нужны, чтобы под них шилом нельзя было подточить. Юрий Данилыч Московский такой и есть. Болтун, вертлявый, за словом в карман не лезет, везде нос сует, со всеми ладит. Воля твоя, но не лежит у меня сердце к нему... Ни в чем ему не верю...

— Я тебе не про Юрия толкую, Ахмет, — перебил хан Узбяк. — Не о том, что он плут.

— Так ведь ты с этим плутом породнился, ты его Великим князем сделал. Ты честь князя Михаила затронул — вот он и побился с Юрием и татарами и твоего Кавгадыя с Кончакой в плен взял. А что Римского папы касаемо, то, я думаю, Юрий Данилович давным бы давно сошелся с этим чертовым папою, только переговоры далеко от него водить, да и самому папе в Риме тоже не сладко приходится — больно с цесарем римским он не ладит. Я дела итальянские хорошо знаю, папа никого на нас двинуть не может, никто не пойдет — времена крестовых походов кончились. Думать теперь вот о чем надобно: Петр митрополит в Москве живет, сторону московских князей держит — с ним сговориться нельзя, а нам выгоднее держать их на нашей стороне...

— Так как же тогда, по-твоему, поступить с великим князем Михаилом? — напрямик спросил хан Узбяк.

— Что ты с ним сделаешь? — вздохнул невесело Ахмет. — Вся Орда кричит, что Тверь татар побила и твоего посла в полон взяла. Сам же ви-

дел нынче на совете, что старики говорят про него. А такие кровожадные, как Щелкан, более всех и кричат.

— Есть ли положение хуже моего? — задумался хан Узбяк.

— В книгах сказано, что дела царские — самые трудные дела, — вглядываясь в лицо великого хана, сказал Ахмет. — Кхун-цзы китайский говорит: «Надо себя исправить, потом — дом. Когда дом исправишь, своих близких исправляй — и только таким путем государство исправишь».

Узбяк закивал, хотя было видно, что он плохо понимает смысл этой китайской премудрости.

— Так что же мне теперь делать?

— Позволь ты Кавгадыю малость потешиться над князем Михаилом. По закону следует его на площадь выводить, чтоб он там на коленях стоял. Ну, вот пусть так и будет. Тогда услышишь, что о нем в Орде заговорят. А как заговорят, так тебе придется и сделать. Народ татарский — добрый народ, может, и сжалится и придет тебя просить помиловать князя Михаила...

— Вот это, Ахмет, хорошо! — повеселел Узбяк. — Устрой так, чтобы народ сжалился.

— Нет, от этого меня уволь, — покачал головой Ахмет. — Это не мое дело. Лучше Чолхану поручи или Мурзе-Чету — он добряк большой...

— Может, мне самому с Юрием поговорить?

— Оставь ты Юрия, хан. Юрий, как зверь, на Михаила смотрит. Дай ты этому зверю кусок мяса — он тебе век благодарен будет.

Хан молчал, крепко задумавшись, вдруг внимательно посмотрел на Ахмета и спросил со сдержанной улыбкой:

— Помнишь, я тебя в степи встретил?

— Помню... Я тогда монахом Александром был...

— А потом ты хану Тохте в бочке с водой будущее предсказывал...

— Да, хан, помню... — кивнул Ахмет.

— Ты говорил тогда, святой отрок на Руси живет... Ты знал тогда, кто это такой?

— Знал...

— Неужто князь Михаил? — после долгой паузы спросил Узбяк.

Ахмет не ответил, долго смотрел в глаза Узбяку, потом медленно увел взгляд в сторону. Узбяк усмехнулся, проговорил:

— Знаешь, Ахмет, о чем я много времени думаю?

— Буду знать, хан, если скажешь.

— Прав ли был хан Тохта, что мусульманство принял? Может, нам в Орде другая вера нужна была? — он лукаво смотрел на Ахмета.

— Я много верований изучил и могу сказать тебе, что мусульманская вера — лучшая...

— Кто в какую веру верует — для того она и лучшая... — раздумчиво произнес Узбяк. — И может, когда вера не вошла в души и сердца до самого дна, тогда и режут друг дружке глотки, на куски рвут?

— А в твою душу мусульманская вера до дна вошла? — спросил Ахмет.

— Не пристало рабу ханскому хана вопросами пытать, — усмехнулся Узбяк. — Знай свое место, Ахмет!

Окончание следует

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 8

Когда едешь из Парижа в Канн, Ниццу или Монте-Карло, обращаешь внимание на то, что виллы богачей жмутся почти по всему побережью на узкой полоске земли между морем и железнодорожным полотном, так что поезд, проходя совсем близко от этих шикарных домов, заставляет дрожать оконные стекла и покрывает слоем копоти выбеленные стены. Богатые предпочитают жить там, где, как они считают, им жить подобает, пусть даже в каком-нибудь другом месте было бы удобнее. Алекс не был исключением. Благодаря яхте он теперь мог обосноваться где только пожелает, но большую часть времени Elsewhere стояла на приколе кормой к причалу среди других судов в порту Антиба, где было шумнее и беспокойнее, чем в любом отеле.

Лето я тихо-мирно провел в Ле Розе. Отец говорил, что, может, мне стоит поехать к матери, но она отправилась в гастрольное турне по Америке. Сам отец собирался проехаться по Франции с Лейлой и моим новорожденным братом, чье появление на свет прошло без осложнений. Традиционные проблемы с именем решили, назвав малыша Александр Винсент Корда. Все называли его Уинки, все, кроме отца, который произносил его имя как Винки. И по сей день никто в семье не называет моего сводного брата Алексом, будто это имя по-прежнему принадлежит его первому владельцу и использование его в отношении кого-то другого — табу.

У меня не было ни малейшего желания отправляться в путешествие по Франции в маленькой машине, управлять которой будет отец, и проводить время с младенцем и кормящей матерью. Винсента это и не удивило, и не обидело. Он любил путешествовать с удобной для себя скоростью, заезжая по дороге в музеи и рестораны. Так что путешествие из Англии на юг Франции вполне могло занять несколько недель, особенно если учесть, что проехать за день более ста километров отец считал выше сил человеческих.

Мне было дано указание вернуться в Лондон, а оттуда лететь в Ниццу и присоединиться к Алексу на его яхте. «Постарайся ему не надоедать, — напутствовал меня отец. — В последнее время Алекс делает глупости. Так что я не могу сказать, в каком он будет настроении. Если возникнут проблемы, приезжай к нам».

Я так и остался в недоумении, что же такого сделал Алекс, что отец счел глупостью, но тема эта больше не затрагивалась, и на следующий вечер я поездом выехал из Парижа.

Когда мы прибыли на берег, глаза у меня побаливали после бессонной ночи. Человек очень редко влюбляется в какое-нибудь местечко, но я вдруг понял, почему здесь так нравилось моему отцу и что каждый год за-

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12, 1998, № 1

ставляло приезжать сюда Алекса, хоть он почти никогда и не снимал пиджак. Возможно, увидев эти цвета, я понял, почему Винсент бросил писать, когда уехал отсюда. Юг Франции — то единственное место, которое по-настоящему любили Алекс и Винсент и которое все трое братьев Корда считали своим домом.

Я вышел на вокзале в Антибе и прошел по площади, где старик поливал водой бетонные плиты. Посмотрел на порт, где с одной стороны стояла Elsewhere рядом с другими яхтами, а с другой суетились местные рыбаки. Было ясно, что я прибыл слишком рано. Я совершенно не представлял, когда меня ждут да и ждут ли вообще, но вовсе не собирался будить Алекса, так что накупил газет и уселся коротать время в кафе.

Отчасти я, конечно, оттягивал, насколько возможно, нашу встречу. Я не был уверен, что Алексу будет приятно мое присутствие, и еще менее был уверен, что сам я хочу здесь быть. Прожить некоторое время рядом с Алексом было все равно что сдать светский экзамен, которому перед второй мировой войной подвергались все желавшие получить место в престижном полку. Молодых претендентов приглашали на уик-энд в полк и все время смотрели, как они себя ведут, какие у них манеры, какая одежда, умеют ли они поддерживать разговор, знают ли, когда заткнуться, и вообще насколько легко они приспосабливаются к традициям полка.

Многие терпели фиаско и при этом не имели ни малейшего представления, почему. Например, в одном полку молодого человека не принимали, потому что после еды он аккуратно складывал салфетку и клал ее на стол «как в школе-интернате», вместо того чтобы скомкать ее и швырнуть на пол «как джентльмен, привыкший к тому, что есть слуги, которые поднимут ее, выстирают и выгладят, а не приберегут для следующей трапезы». Как сказал один кандидат, отказ можно было получить «не только из-за того, что у вас не так пострижены волосы, но и из-за того, что они не так растут». Примерно такое же ощущение было у меня от жизни под взглядом Алекса. После проведенного в Ле Розе времени я постоянно помнил о том, что считается правильным, а что неправильным, что нужно говорить «Я выпью чашку чая», а не «Я выпью чаю», что шнурки в ботинках должны быть вставлены прямо, а не перекрещиваться. Частенько я просто терялся, не зная, что нужно сказать, и не мог вымолвить вообще ни слова, мучительно краснея. Мне было не легче от того, что отец нарушал эти светские правила все подряд, если даже предположить, что он учитывал их существование, или от того, что Алекс устанавливал собственные.

Я не мог до бесконечности отсиживаться в кафе. Утренняя жизнь закипела вовсю, и я явно путался у всех под ногами. К тому же мне пришла в голову мысль, а вдруг Elsewhere ждет меня, чтобы поднять якорь: возможно, я уже доставил Алексу неудобство, и он в этот самый момент нетерпеливо расхаживает по капитанскому мостику, гадая, куда это, черт побери, я запропастился. С чемоданом в руке я направился в порт. К счастью, Алекса не было видно. Единственным человеком на палубе оказался француз средних лет в белой рубашке, белых брюках, белых сандалиях и белой широкополой шляпе. Он отличался атлетическим телосложением. Мужчина махнул мне, чтобы я поднимался на борт.

— Так, — сказал он, — молодой племянник. Ставь чемодан здесь. Кто-нибудь из мальчиков отнесет его в каюту и распакует. Мы послали человека встретить тебя на вокзале, но тебя в поезде не оказалось.

— Но я правда приехал поездом. Третьим классом.

Он удивленно поднял брови.

— Правда? Похвальная экономия для молодого человека. Тогда понятно, почему он тебя не нашел. Он смотрел в спальных вагонах. А что ты делал все это время? Поезд прибыл несколько часов назад.

— Выпил несколько чашек кофе. Мне не хотелось никого будить.

— Еще более похвально. В твоем возрасте я сделал бы то же самое. Позволь представиться. Я Эдуар Корнильон-Молинье, друг твоего дяди

и отца. Я знал тебя, когда ты был еще ребенком, так что можешь называть меня Эдди, если хочешь. К тому же я генерал и сенатор от этого округа. Думаю, можешь снять пиджак и галстук. Обстановка у нас здесь неофициальная.

Я так и сделал — становилось очень жарко — и получше присмотрелся к Эдди. Его внешность полностью соответствовала его роли — короткие армейские усы, большой нос, как у де Голля (похоже, все, кто поддерживал генерала, походили на своего кумира), пронизывающий взгляд командира. В лучших французских традициях сигарета была прилеплена к нижней губе, и Эдди без всякого труда удавалось держать ее зажженной и не пускать дым себе в глаза.

— А кто еще на борту? — поинтересовался я.

— Ты, я, одна моя приятельница, с которой ты скоро познакомишься и будешь называть ее «мадам», твой дядя и его знакомая. Возможно, присоединится кто-то еще, но кто знает? А теперь я предлагаю тебе спуститься вниз и переодеться во что-нибудь более подходящее. Если тебе понадобятся легкие туфли, то они есть всех размеров и лежат в кладовке.

Когда, переодевшись, я вернулся на палубу, обнаружил,что к Эдди присоединилась элегантная дама лет сорока. На ней я впервые увидел бикини. Я никогда не предположил бы, что человеческое существо способно надеть столько колец. В одной руке дама держала стакан апельсинового сока, другой поглаживала шею Эдди. Ясно, что это и была «мадам», и не требовалось большой проницательности, чтобы понять, что она его любовница. Напротив устроилась угрюмая девушка лет двадцати в обтягивающих белых шортах. В отличие от тоненькой сексуальной мадам, молодая особа была чуть полновата, даже толстовата. У нее был здоровый загар, светлые волосы, стянутые в пучок, высокие скулы, прямой нос и очень красивые губы. Я сразу же заметил, что на ней дядины золотые часы и кремовая шелковая рубашка, на которой синим вышиты инициалы «А.К.» как раз под сердцем. Или, как в данном случае, под пышной грудью. Я ясно видел ее соски.

Как обычно, я дико засмущался и начал переминаться с ноги на ногу, пока Эдди не спас меня.

— Voici, nous sommes complets. Это молодой племянник Алекса, le fils de Vincent, madame[1].

Я поклонился мадам, которая устало прикрыла глаза.

— Напротив меня, — продолжал Эдди, — мадемуазель Элекса Бойкан, знакомая твоего дяди из Канады.

Я подумал, что кланяться было бы излишне, ведь она была почти одного со мной возраста, так что я пожал ей руку.

— Très bien[2], — сказал Эдди. — А теперь посиди. Твой дядя еще не встал, а пока он не появится, мы не узнаем, каковы наши планы на сегодня.

Теперь мне было понятно, что за «глупости» делал Алекс. Даже столь невинному созданию, как я, было очевидно, что Алекс едва ли отдал бы свою рубашку случайной знакомой. Присутствие Элексы открыло для меня новую сторону характера Алекса. Если у него и бывали романы, то все они держались в глубокой тайне, и эти дамы никогда не показывались в его квартире при гостях.

Элекса явно относилась к иной категории. Она позвонила, чтобы стюард принес еще один стакан апельсинового сока с водкой для мадам. Держалась она на борту скорее не как гость, а как хозяйка. Даже Эдди относился к ней почтительно, правда, в его манере сквозили одновременно и ирония, и лесть.

Алекс появился в голубых летних брюках, весьма смахивающих на пижаму, и синей тенниске. Я встал, и он поцеловал меня в щеку. Элекса принесла ему выпить, уселась рядом, обхватив его рукой за плечи. Это

[1] Ну, вот мы все и собрались Это сын Винсента, мадам *(франц.)*

[2] Очень хорошо *(франц.)*

удивило меня, потому что обыкновенно Алексу не нравилось, когда его трогают. Он погладил ее по голове.

— Я думаю, сегодня мы отобедаем на борту, а вечером возьмем машину и отправимся в Монте-Карло. Можем поужинать в «Отель де Пари», а потом немного поиграть. Ну, как вам? — спросил Алекс.

Мадам и Эдди кивнули. Элекса взглянула на меня.

— А его пустят в казино? Он совершеннолетний? — поинтересовалась она.

Алекс изучающе посмотрел на меня, будто осознав, что теперь он за меня отвечает.

— Почему бы и нет. Я переговорю с хозяином, и мы все уладим, а если не получится, Мики может переодеться девушкой и сойти за чью-нибудь любовницу. В Монте-Карло у женщин возраст не спрашивают. — Он повернулся ко мне. — А чем ты собираешься здесь заниматься? Вообще-то можешь сделать мне большое одолжение. Я должен пойти позвонить в Лондон, а поскольку для Элексы это будет скучно, отправились бы вы куда-нибудь вместе поразвлечься. Берите машину и поезжайте в Иден-Рок. Ланч все равно будет не раньше двух.

Проводив Алекса, мы с Элексой уселись в черный спортивный автомобиль.

Алекс купил его для меня, — сообщила Элекса. — Он учится садиться в него и не впадать в панику, может быть, со временем машина ему даже понравится. Мне хотелось ярко-красную, но была только такая, так что мы купили ее в Ницце и в ней же и уехали. А что ты любишь делать?

— Плавать. Ходить на яхте.

— Это не для меня. Мне нравится лежать на солнышке, а не плавать. Я ведь родом из канадских прерий и на воде начинаю нервничать. А водить машину ты умеешь?

Я сказал, что в школе меня учили, но прав у меня, конечно же, нет.

— У меня тоже. На обратном пути можешь вести машину. Мне не особенно нравится сидеть за рулем.

У Элексы была привычка высовывать кончик языка — иногда чтобы слизнуть приставшую к губам крошку табака, иногда просто так.

До сих пор этой девушке все удавалось — ведь вот она здесь, на яхте Алекса. Правда, не считая короткой встречи с моим отцом, она еще не познакомилась со всей семьей. А она ясно чувствовала, какая тесная связь существует между тремя братьями, и угадывала патриархальные наклонности Алекса.

Она достаточно знала о семействе Корда, чтобы догадаться, что Мария станет ее непримиримым врагом, а с Винсентом и Золи придется обращаться очень осторожно. После развода с Мерль Алекс всецело принадлежал им, и едва ли им понравится появление конкурентки. Если Алекс будет с ней счастлив и если она не станет вмешиваться в семейные дела, то, возможно, ее и примут, но, конечно, не как равную. Элекса понимала, что вся ее власть обеспечена сексуальным влечением шестидесятилетнего мужчины, обнаружившего, что двадцатилетняя особа в него влюблена. Однако возраст есть возраст, и вполне вероятно, что пыл Алекса вскоре угаснет. Так или иначе, а женщине есть над чем призадуматься, если она понимает, что ее будущее зависит от сексуального влечения мужчины. Элекса, которая была отнюдь не глупа, уже обдумывала пути укрепления позиций. Возможно, если она будет проявлять повышенную заботу о благополучии Алекса, ей удастся привлечь на свою сторону Винсента и Золи.

Со мной дело обстояло совершенно по-иному. Будучи подростком, я, понятно, не имел никакого влияния на Алекса, но он проявлял ко мне явный интерес, а Винсент позволял мне находиться рядом с дядей (что давало Элексе шанс повлиять на Винсента через меня). Она, по-видимому, решила, что я могу стать ее союзником. Зная Алекса, я не могу сказать, что сама Элекса в это время не подвергалась испытанию. Алекс не был наивен и прекрасно знал об опасностях, таившихся в подобного рода альянсах.

Если Элекса проявит слишком большую враждебность по отношению к семье, то, возможно, ей лучше будет так и остаться в роли любовницы. Если же она докажет, что способна адаптироваться, то, не исключено, что ее статус изменится.

Все эти мысли, вероятно, вертелись в голове у моей спутницы, пока мы сидели на скале в Иден-Роке, но даже тогда я понимал, что ставки были еще выше. Элексу терзала не только корысть (ведь добыча была почти у нее в руках — возможность стать леди Корда и приобрести богатство, о котором она и не мечтала), но и скука.

В том возрасте, когда ее ровесницы развлекаются, Элекса училась по три часа сидеть за ланчем, быть незаметной по вечерам, чтобы Алекс мог насладиться сиестой, выслушивать за обедом, как Брендан и Макс Бивербрук разглагольствуют о политике. Элекса не привыкла к такой жизни, и, как необъезженная лошадь, она в любой момент готова была взбрыкнуть. Если бы она интересовалась спортом, то занятия теннисом, наверное, помогли бы развеять скуку, но это ее не привлекало, и большая часть ее жизни теперь проходила в ожидании, пока Алекс проснется, пока он позвонит по телефону, закончит сиесту, выкурит с друзьями еще по одной сигаре и выпьет еще по одному стаканчику бренди. Вряд ли Алекс понимал, что за каждую секунду, что она проводила в ожидании, в конце концов придется платить, как за такси, которое стоит у подъезда с включенным счетчиком.

— Тебе здесь нравится? — спросила она.

— Да, мне здесь всегда нравилось. Мы приезжали сюда еще до войны.

Элекса нахмурилась. Похоже, все члены семьи Корда десятилетиями жили в роскоши. Самой же ей такое великолепие было непривычно.

— Мне здесь скучновато, — в конце концов произнесла она. — Есть здесь чем поразвлечься?

Я задумался. Я знал, что на Лазурном берегу есть команда веселой молодежи, но я был еще слишком юн, чтобы быть ее членом. Единственным, кого я здесь знал, был Кристиан Дельмон, с которым мы познакомились в Ле Розе. У его семьи где-то здесь был дом, но я сомневался, что его жизнь намного интереснее моей. Желая угодить Элексе, я сказал, что, пожалуй, стоит наведаться в Жуан-ле-Пен, где было несколько молодежных клубов и баров.

— Как-нибудь мы туда съездим, — сказала Элекса с горящими глазами. — Позвони своему другу, и мы поедем все вместе.

На обратном пути Элекса, как и обещала, пустила меня за руль. Вряд ли можно было придумать что-то еще, чтобы с большей гарантией завоевать мои симпатии, ведь я был в том возрасте, когда управление машиной для человека едва ли не важнее секса. Я был вдвойне счастлив — я понимал, что уж спортивную машину мне вообще никто бы не доверил. Автомобиль был быстрый, шумный, сверкающий, с пятиступенчатой коробкой передач и жесткой подвеской. Элексу вряд ли можно было назвать подходящей спутницей для такого неопытного водителя, потому что она то и дело подгоняла меня, а когда я начинал осторожничать перед крутым поворотом, кричала, перекрывая рев мотора: «Давай, давай, ты можешь!»

Я удивился, когда за ланчем она преобразилась в совершенно иное существо — тихое, спокойное, вполне взрослое. Элекса могла прекрасно играть роль зрелой дамы, когда это было необходимо, и мне нравилось, что она умеет быть такой разной в разных ситуациях. Когда Алекс спросил, как мы провели время, она подмигнула мне, и я понял, что отныне у нас будут общие секреты, и был польщен.

После того как Алекс с Элексой удалились, Эдди спросил, чем я собираюсь заняться. Поняв, что я толком не знаю, он сказал:

— Возьми машину, поезжай куда-нибудь. Нет, нет, не говори ничего, я и так догадываюсь, что ты уже садился за руль, что прекрасная леди Элекса давала тебе ключи. Пока ты кого-нибудь не изувечишь, твой дядя возражать не станет, а если куда-нибудь врежешься, назови в полиции мое

имя. Молодой человек в твоем возрасте не должен сидеть здесь во время сиесты. И еще один совет. Мадемуазель Элекса очень мила, и не все оставили без внимания ваши подмигивания за ланчем. Позаботься о том, чтобы не возникло никакой неловкости. На пляже полно девушек твоего возраста. Va t'amuser![3]

— Пожалуй, я возьму парусную лодку и попробую добраться до Иден-Рок и обратно.

— Отличная мысль. Ветер достаточно силен, чтобы сделать путешествие опасным, а значит, увлекательным. В твоем возрасте опасность — прекрасное времяпрепровождение.

— Eddie, — твердо сказала мадам, — tais-toi[4].

Позже всегда говорилось, что Элекса была талантливой певицей, с которой Алекс познакомился на приеме. Дальнейшие расспросы не поощрялись ни Алексом, ни Элексой, но примечательно, что ее интерес к опере, если он вообще когда-то существовал, стремительно и бесследно испарился. Да, в Лондоне она брала уроки пения, но в целом принадлежала к числу тех молодых женщин, которые призваны появляться на обедах и создавать приятное общество. На самом-то деле встречу Алекса с Элексой устроила Мура Будберг, но и то лишь после того, как подобная же мысль пришла в голову еще нескольким знакомым Корды, которые постоянно искали молодые таланты для «Лондон Филмз». Перспектива кинопроб привела Элексу в Лондон, хотя по-настоящему кинокарьера ее не интересовала.

Родители Элексы были украинцами, правда, сама она не говорила ни по-украински, ни по-русски. Мура подумала, что, возможно, Элекса развлечет Алекса, который в то время хандрил. Она тщательно подготовила их встречу, проконсультировав девушку по поводу того, что любит и чего не любит Алекс. Чего он не любил, так это женщин, интересующихся кино, — он уже дважды бывал женат на кинозвездах, — а нравилось ему, чтобы его развлекали, любили, находили привлекательным как мужчину. А еще он не доверял элегантности.

С первой же встречи ему понравились в Элексе ее неловкость, молодость, живость, отсутствие вкуса в одежде. «Все ее платья напоминают туго натянутые палатки, — заметил он однажды. — Но чувствуется, что, сняв их, она будет очень красива». Этим она выгодно отличалась от большинства подруг Алекса (к примеру, Вивьен), которые тратили целые состояния на туалеты и казались неотразимыми, пока не снимали их — тогда сразу проступали следы возраста, усталости, эмоциональных расстройств. Элекса вечно ходила на таких высоких и тонких каблуках, что, казалось, она вот-вот упадет, украшения же надевала крупные и совершенно ей не подходившие. Это забавляло Алекса и давало ему прекрасную возможность снова поиграть в Пигмалиона.

Они стали «близкими друзьями», и Элекса часто навещала его в «Клэридже». Алекса видели с ней в обществе, они вместе обедали, ходили на приемы и кинопремьеры, но она еще не стала постоянной частью его жизни, и когда оставалась на ночь, Бенджамин по-прежнему клал на умывальник новую зубную щетку, вместо того чтобы дать ей возможность обзавестись собственной, чем демонстрировал, что он-то знает, где ее место, и намерен ее там и оставить.

В этом Бенджамин был слишком самоуверен, о чем потом и пожалел. В борьбе за Корду у Элексы всегда было преимущество перед беднягой Бенджамином, который не учел силу ее женской привлекательности. Более опытный Бейли быстро приспособился к присутствию Элексы, относился к ней с уважением, спешил открыть дверцу «Роллс-ройса». Бенджамин же, напротив, вел себя так, будто она была его соперницей, и вскоре ему пришлось пережить ряд унизительных поражений. Ее зубная щетка

[3] Иди развлекайся *(франц.)*

[4] Эдди, замолчи *(франц.)*

была вызывающе поставлена рядом со щеткой Алекса, затем появилось ее белье, ее халат, несколько платьев, обувь.

Ясно было, что Элексе нужен собственный шкаф, и, к своему возмущению, Бенджамин вскоре был вынужден заниматься тем, что называл «работой для служанок» и считал ниже своего достоинства. Но худшее было еще впереди. Элекса считала, что ей нет никакого смысла (да и слишком накладно) держать собственную квартиру, раз она пользуется ею так редко, Алекс же, который вновь входил во вкус семейной жизни, с этим согласился. К ужасу Бенджамина, лишняя спальня стала комнатой Элексы, куда переехали ее вещи и она сама.

Бенджамин не стал страдать молча. Он часто вздыхал, а иногда и плакал украдкой, что неизменно раздражало Алекса. Что бы ни случилось, Бенджамин неизменно говорил, что в этом виновата «мисс Элекса». Если ботинки Алекса не были как следует начищены, Бенджамин говорил, что ему пришлось выгладить что-нибудь для нее. Если кофе был недостаточно горяч, то только из-за того, что теперь Бенджамину приходилось готовить два завтрака, а не один. Одновременно Бенджамин вел против нее мелкую партизанскую войну. В прачечной таинственным образом исчезали ее штанишки, туалетная вода почему-то расходовалась значительно быстрее, чем прежде, из чистки вещи возвращались без пуговиц или поясов.

Это не волновало Элексу. После того как она обосновалась в «Клэридже», она была готова подождать и дать возможность Бенджамину достаточно надоесть Алексу, чтобы тот в конце концов сам выгнал его без всякого намека с ее стороны. Она была настолько уверена в себе, что иногда даже защищала непримиримого слугу, хоть Алекс и знал, насколько тот ей неприятен: этим Элекса завоевывала себе репутацию человека справедливого, терпимого и милосердного.

Главное, что давало преимущество Элексе, так это то, что впервые за многие годы Алекс повеселел. Он больше не чувствовал себя стариком. Ему хотелось показать ей, что он еще не выдохся. Теперь его иногда можно было увидеть даже в ночных клубах. Выглядел он на двадцать лет моложе.

Друзья удивлялись и завидовали. В их присутствии Элекса не забывала держаться очень тихо. Она не говорила о политике, не повышала голос, не спорила и никого не перебивала. Ее вскоре стали воспринимать, как очередную дорогую вещицу, как картины или мебель. Более того, Элекса была по-женски обворожительна. Она очаровала Брендана, что было отнюдь не просто, ее ущипнул за щеку (а Элекса утверждала, что и за попку) лорд Бивербрук, ее поцеловал Уинстон Черчилль, провозгласив, что она восхитительна, и долго разглядывал ее грудь, когда она наклонилась попрощаться с ним.

Алексу нравилось что-нибудь покупать, но в обычном смысле этого слова ему редко предоставлялась такая возможность. Одежду для него заказывал Бенджамин, подарками занимались секретарши, бóльшую часть мебели и картин приобретал мой отец. Элекса все это изменила. Она вытаскивала его из офиса покупать бокалы «баккара», ходила с ним к портному, выбирала для него более молодежные рисунки тканей. Она уговорила его отправиться на аукцион мебели «Кристи»; и он с восторгом согласился. Что касается произведений искусства, то здесь он по-прежнему доверял моему отцу, хотя сделал несколько предложений сам. Отец не возражал, но энергия Алекса, принявшегося без удержу делать покупки, вселяла в него тревогу. Прежде Корду приходилось уговаривать купить ту или иную картину, теперь же его пришлось сдерживать.

Алекс велел покрасить ванную Элексы в голубой цвет (сам он его ненавидел), потому что это был ее любимый цвет. Но Элекса знала, когда следует остановиться, и вела себя по-умному. Она почти ничего не просила для себя. Ведь в конце концов и мебель, и картины принадлежали Алексу. Она отказывалась от украшений, не приняла его предложения посетить Шанель или Баленсиага, не проявила никакого интереса к шубке, которая, как полагал Алекс, приличествовала ее новому статусу. Она даже

попыталась навести некоторый порядок в доме, наверняка желая нанести этим еще один удар по Бенджамину, настояла на том, чтобы просматривать счета и понемножку экономить, чем, возможно, заслужила восхищение Алекса. Таким образом, к тому моменту, когда она добралась до яхты на юге Франции, она уже заняла прочное место в жизни Алекса, и даже мой отец был вынужден признать, что его брат мог бы сделать и менее удачный выбор, и говорил что-то успокаивающее и умиротворяющее, когда обеспокоенный Золи позвонил из Лос-Анджелеса справиться, что, черт побери, происходит. Нельзя сказать, чтобы она нравилась Винсенту или вызывала у него доверие, но по крайней мере она не была модной светской красоткой или явной охотницей за золотом, а если Алексу с ней было хорошо, а так оно, судя по всему, и было, то какие могли быть возражения? Кроме того, отцу нравились хорошенькие девушки, и в их присутствии он всегда был в ударе. И тем не менее он был настороже. Одно дело — любовница Алекса, и совсем другое — новая леди Корда.

Мы уселись в большой лимузин. Алекс пребывал в благодушном настроении — ему нравились экскурсии, азартные игры, да и новая команда была ему по душе. Капитаном теперь был толстый англичанин, который старался не попадаться на глаза Алексу и не имел ничего против того, чтобы проводить бóльшую часть времени в Антибе. «Думаю, у него в Антибе любовница», — сказал Алекс. Я заметил, как Элекса нахмурилась, услышав это слово. «Он по-французски ни бум-бум, но вполне доволен жизнью здесь. К тому же когда я спросил, не хочет ли он пригласить на праздники свою жену, пока нас не будет на борту, он побледнел, как полотно, и сказал, что лучше не надо. Фредди хороший парень, а Пьер отличный повар, хотя за ним нужен глаз да глаз. На днях он подал соус, у которого был очень странный вкус. Когда я поинтересовался, в чем дело, он признался, что случайно налил туда «Перно» вместо белого вина и не осмелился сказать. Вообще-то получилось неплохо».

Я видел, что Элекса скучает и не знает, куда себя деть. Еда ее не интересовала, ведь она была одной из тех женщин, которые вечно думают о том, что им следовало бы сидеть на диете. Как и большинство людей, которые постоянно что-то жуют, она была убеждена, что толстеют только от того, что едят за столом, и вполне могла съесть огромный сэндвич с салями среди дня, а вечером отказаться от изысканного десерта Пьера. Этого никак не мог понять Алекс, который ел только за столом.

— Надо будет как-нибудь заглянуть к старику Моэму, но мне он не нравится. Я купил права на несколько его рассказов, но почему-то ни по одному из них фильма так и не поставил. Я слышал, что он ездил к этому... как там его? Нихансу? Врачу в Цюрихе, который делает человеку инъекции из содержимого бычьих желез. Кто-то сказал, что до этого он был импотентом, но все равно писал прекрасно, теперь же он похотлив, как бык, но писать не может совсем. Может, мне тоже обратиться к этому врачу, как ты думаешь? — хихикнул Алекс, разворачиваясь к Элексе.

— По-моему, такой необходимости нет, — скромно сказала она, но в голосе прозвучало должное раздражение.

Я подумал, что ей не нравилось, когда ей напоминали о разнице в возрасте между ними или о ее статусе любовницы.

Мадам эти разговоры пришлись совсем не по душе.

— Ну почему мужчины вечно об этом толкуют? Всегда одно и то же. Такой-то излечился тем, что пил йогурт, доставляемый из Югославии. Такой-то открыл корень, который растет в Китае, а продается в Гонконге и который нужно утром подмешивать в чай. Такой-то каждый год ездит в Цюрих, чтобы ему кололи черт-те что. Enfin, секс — это не алхимия, и у мясника его не купишь, все дело в желании, страсти, любви, n'est ce pas, Эдди?

Эдди пожал плечами.

— Bien sûr, mon amour[5].

[5] Конечно, любимая *(франц.)*

Он явно не собирался при всех спорить с мадам, но судя по заинтересованному выражению его лица можно было предположить, что он подумывает о поездке в Цюрих. Ведь если чудо могло произойти со старым педерастом Уилли Моэмом, то почему бы ему не произойти с французским генералом?

Когда машина беззвучно подрулила к «Отель де Пари» в Монте-Карло, было уже поздно. Едва мы уселись за стол, как нашим взорам предстало странное зрелище. На кресле-каталке, которое везла цветущая женщина лет тридцати пяти, появился очень древний старик. На нем был весьма потрепанный костюм, на ней — немодное платье с таким большим вырезом, что он казался почти бесконечным. С помощью официантов старика пересадили за стол. Как нам сообщил обедавший с нами Лонсдейл, это был барон Ротшильд со своей сиделкой.

«Он живет здесь с Рождества, — рассказывал Лонсдейл. — Переехал из отеля в Ницце после большого скандала. Годами у него там был один и тот же слуга, и каждое утро он приносил ему чай. Но вот однажды слуга умер, и барон пожаловался, что у чая другой вкус, что чай ужасный. Дирекция засуетилась, пытаясь выяснить, в чем дело. Оказалось, что барон Ротшильд почти никогда не давал чаевых. Он терпеть не мог расставаться с деньгами. В отместку старый слуга каждое утро писал ему в чайник, начав, я полагаю, с нескольких капель. Постепенно барон привык. После смерти слуги барону принесли совершенно нормальный чай, но вкус у него был другой просто потому, что в нем не было мочи. Когда все выяснилось, разразился страшный скандал, и он переехал сюда».

Когда мы уже заканчивали трапезу, я обратил внимание, что старик становится все более и более оживленным, будто вечер приближался к кульминации. Я подумал, что его, наверное, ожидает шикарный десерт, и удивился, когда официант подал ему апельсин на серебряной тарелочке. Ловко воткнув в него вилку, официант продемонстрировал фрукт Ротшильду, который одобрительно кивнул. Официант одним движением очистил кожуру и положил апельсин перед бароном. Ротшильд, который теперь уже дрожал в предвкушении, разломил апельсин на дольки. Я недоумевал, как может апельсин вызвать такой восторг, но кто знает, что может возбудить человека, которому нравится моча в чае. Я наблюдал, как он положил дольку апельсина в рот, пожевал и проглотил. Потом, к моему неописуемому удивлению, он выплюнул косточки через стол так, что они перелетели и угодили точно между грудями его спутницы. Она не обратила на это внимания, продолжая улыбаться. Он засопел от удовольствия, вытер рот, принялся за следующую дольку и повторил операцию с косточками. Она обвела зал взглядом так, будто ничего не происходило. Я сжал руку Элексы и указал в их сторону. Затаив дыхание, мы следили за тем, как он разделался со всем апельсином и всеми косточками, ни разу не промахнувшись. Когда он закончил, его спутница встала, сняла с него салфетку и вывезла его из зала, величественно поклонившись служащим, а барон снова впал в полукоматозное состояние. Это явно было кульминацией дня.

К несчастью, мы с Элексой были единственными, кто видел это представление, и когда мы захихикали, то привлекли внимание всех сидевших за нашим столом. Элекса не могла остановиться. Ее хихиканье становилось все громче, потом перешло в хохот и едва сдерживаемые всхлипы.

— Не вижу ничего смешного, — сказал явно недовольный Алекс, испугавшись, что либо я, либо Элекса напились.

Элекса была не в состоянии что-либо объяснить, может быть, потому, что думала, что нам никто не поверит. Мадам пришлось увести ее в туалет, чтобы та могла прийти в себя.

— Что произошло? — спросил у меня Алекс.

Я, как мог, рассказал, что мы видели. На миг мне показалось, что Алекс сомневается, но Лонсдейл прищелкнул языком.

— Точно, точно. Я слышал об этом, но сам никогда не видел. Очень жаль, что я такое пропустил. Еще говорят, что ему нравится заходить на

кухню и придавать мороженому и крему форму спиралек, облизывая все это языком. С тех пор я не ем крем.

— Что ж, — задумчиво произнес Алекс, — полагаю, всем нам придется находить новые забавы в определенном возрасте. В каком-то смысле, ему даже можно позавидовать.

По длинному подземному туннелю мы перешли из «Отель де Пари» в казино. Алекс договорился с одним из директоров казино — охрана посмотрела сквозь пальцы на мой возраст. Казино было великолепно: огромные увешанные зеркалами залы, золотая отделка, атмосфера роскоши конца XIX века. Эдди, который не любил азартные игры, уселся за стойкой бара и приготовился наблюдать за девочками, мадам же начала играть на мелкие ставки в рулетку. Алекс прошествовал в Salle Privée, предназначенный для тех, кто предпочитал крупные ставки, и уселся играть в баккару, выложив рядом крупную стопку тысячефранковых жетонов. Я видел, что Элексе скучно, она устала и не находит себе места. Она тоже не любила азартные игры, потому что считала их пустой тратой денег, да к тому же они нагоняли на нее тоску. Эту забаву она не могла делить с Алексом.

Алекс же обожал играть. В этом и состояла суть его самого, того, что он делал. Всю жизнь он играл по-крупному. Теперь же, когда он выиграл (у него был титул, яхта, коллекция картин, слава, молодая любовница), только азартные игры могли воскресить в нем потребность рисковать. Его интересовали не деньги, а проверка того, остался ли он до сих пор победителем, продолжает ли удача ему улыбаться. Именно в этом хотелось ему убедиться, а не получить под конец игры деньги на жетоны. Элекса, которой только начинало везти, едва ли была способна понять, какое значение придавал этому Алекс, и подобно большинству женщин, вынужденных бодрствовать поздним вечером, наблюдая за чем-то таким, что наводит на них уныние, она решила, что либо Алекс по какой-то мистической причине не хочет ложиться с ней в постель, либо собирается поразить ее тем, сколь крупной суммой готов рискнуть.

Алекс пил бренди и играл, а Элекса томилась, положив руку ему на плечо, «на счастье», как он говорил. Ему и в самом деле везло, как обычно. Он снял банк, карты снова и снова ложились в его пользу, стопка жетонов росла, пока наконец тысячефранковые не пришлось заменить жетонами по десять тысяч, но Алекс все играл и играл, примерно каждый час закуривая новую сигару, иногда заказывая бутылку воды «Виши». Все внимание было сосредоточено на игре. Элекса перестала его интересовать. Он был занят тем, что выигрывал, и ничто больше не имело значения.

А потом постепенно он начал проигрывать. Я видел, что он расстраивается, неосмотрительно удваивает и утраивает свои долги в надежде отыграться. Элекса, в конец измученная, пыталась уговорить его остановиться, уехать домой. Она шепнула ему что-то, тот повернулся. Лицо его было злым и замкнутым.

— Отстань, — сказал он. — Не видишь, я играю. Возьми несколько жетонов, пойди поиграй в рулетку в большом зале.

Элекса ушла, я последовал за ней и уселся рядом с Эдди.

— Терпеть не могу, когда он такой, — сказала Элекса. — Ну какая разница, проиграет он или выиграет десять тысяч долларов? Да, это трата денег, но никакого значения это не имеет.

Эдди подозвал официанта и заказал бутылку шампанского.

— Пусть делает что хочет. Я сам не люблю азартные игры, но таким людям, как Алекс, нужен риск. Для них это важнее всего.

Я видел, что Элексу это не убедило. Сама она вообще не хотела рисковать и никак не могла понять, почему такой человек, как Алекс, у которого есть все, хочет хоть чем-то из этого рисковать.

— Вы женщина, — сказал Эдди. — Вам хочется безопасности. Всякий раз, как он наживает себе состояние, он им тут же рискует. Такова уж его природа.

— Но не моя.

Эдди кивнул.

— Это очевидно. Постарайтесь, чтобы это не было столь очевидно для Алекса.

Прежде чем Элекса успела ответить, показался Алекс, угрюмый и расстроенный. Служащим он, выходя, дал деньги, а не жетоны, как поступают те, кто выиграл.

— Полтора миллиона франков! Надо же столько просадить! Но я слишком устал, чтобы продолжать. Наверное, уже часа два-три утра, и больше я играть не могу. Черт возьми! Два часа назад я выигрывал в два раза больше, а теперь что?

Он сел и заказал стакан бренди. Пятый или шестой за вечер, как я полагал. Когда он зажигал сигару, рука слегка дрожала.

Элекса похлопала его по руке, стараясь искупить то, что она ушла из-за стола.

— Ничего, везет в карты, не везет в любви; везет в любви, не везет в карты.

Алекс взглянул на нее поверх очков. Глаза у него были серые и невыразительные. Он убрал свою руку.

— Я надеялся, что мне повезет и там, и там. Я должен был прекратить, когда выигрывал. Нужно уметь вовремя остановиться, но почему-то это никогда не получается. Давайте отправимся домой и немного поспим.

Назад мы ехали молча. Мадам, которая выиграла несколько тысяч франков, мирно спала, как и Эдди. Элекса сидела, уставившись прямо перед собой, а единственным признаком жизни, исходящим от Алекса, был красный тлеющий кончик сигары.

Я гадал, считает ли он, что ему перестает везти и там, и там. Я знал, что, подобно большинству игроков, он склонен рассматривать везение в картах как предсказание судьбы, а поскольку он считал их проверкой своей удачи, проигрыш всегда воспринимался им как своего рода предупреждение.

На миг Алекс задержался на палубе Elsewhere, обхватив Элексу за плечи. Когда они удалялись к себе в каюту, я расслышал его слова: «Чем старше я становлюсь, тем больше ненавижу проигрывать. Проигрыш — это будто медленная смерть...»

Лежа в постели, я вдруг с ужасом понял, что только что видел картину из своих снов: Алекс (или я сам в роли Алекса) стоит на палубе корабля, обхватив рукой прекрасную женщину, только теперь у нее было лицо, и это было лицо Элексы...

Я встал, натянул джинсы и свитер и пошел на палубу подумать, понимая, что мое подсознание работает на опасной территории. Пожалуй, лучше было бы убраться с яхты, но это было трудно объяснить Алексу и совсем невозможно Винсенту, да и мне этого не хотелось. Я не успел прийти к какому бы то ни было выводу, когда услышал за спиной шаги. Появилась Элекса.

— Мне тоже не спится, — проговорила она. — Ненавижу, когда Алекс такой. Ну, какое имеет значение, проиграет он или выиграет? Все это глупо. А знаешь, он ведь любит меня.

— А ты его любишь?

— Думаю, да. Все это немножко страшновато, но, думаю, да. Его нелегко любить.

— Правда?

— Да. К тому же разница в возрасте и еще много чего.

— А мне бы хотелось быть похожим на Алекса.

— По-моему, это большая ошибка. Мне кажется, Алексу вовсе не так сильно нравится быть Алексом, как тебе это представляется. Я смотрю на него с чуть более близкого расстояния, чем ты.

— Признаю, я с ним не сплю.

Элекса нахмурилась и встала.

— Не говори о том, чего не понимаешь. Ты это нехорошо сказал.

Я тоже встал и чмокнул ее в щеку.

— Извини. Я не должен был этого говорить и не хотел. Мне так же сложно быть здесь, как тебе — любить Алекса. Хорошо бы мне быть года на два помоложе или года на два постарше. Тогда было бы легче.

Элекса обняла меня и стала спускаться по трапу.

— Легче не было бы. Если ты был старше, нас в чем-нибудь заподозрили бы. Как насчет того, чтобы прокатиться утром в Канн и купить какие-нибудь шмотки, пока Алекс будет говорить по телефону?

— Давай.

— Тогда решено.

Она вернулась к Алексу, а я снова остался один. Впервые в жизни у меня возникло двойственное чувство к моему дяде. Мне хотелось быть богатым, как он, я им восхищался, я хотел быть таким же элегантным, знаменитым, очаровательным, но одновременно я ненавидел его, потому что он превратил мою жизнь в постоянную борьбу за то, чтобы быть на него похожим, потому что это мне никогда не удастся и потому что у него было все, чего желал я — включая Элексу, которая сейчас снова лежала в его, а не в моей кровати. Я решил не возвращаться к себе, а отправился поплавать.

Проблема займа в три миллиона фунтов стерлингов не давала Алексу покоя, но еще больше его волновало то, что он перестал понимать многие фильмы, делавшиеся на «Лондон Филмз». Да, «Третий человек» принес огромный успех, это было будто повторение «Генриха VIII». Да и сама картина ему нравилась, хотя лично он бы не стал ее ставить, потому что ленте не хватало зрелищности, изобретательности. Более же мелкие фильмы вообще не интересовали Алекса. Свое отношение к ним он сформулировал так: «Если фильм стоит 90 тысяч, а приносит 100 тысяч, такой экономики я себе позволить не могу. Вот когда картина стоит 500 тысяч, а приносит миллион, такой размах я понимаю!»

Но это было упрощенное объяснение, и Алекс это знал. Он вернулся в Англию не затем, чтобы ставить маленькие безопасные фильмы, да и проблемы «Лондон Филмз» и «Британского льва» не могла решить серия скромных, хоть и прибыльных, картин. Ему нужна была крупная работа. Несколько часов в день он тратил на то, что читал и перечитывал «Изгнанника островов» Конрада, пытаясь воплотить все это в фильме. В то же время его интересовали планы Дэвида Лина по поводу «Звукового барьера».

Пока же Алекс принимал у себя на яхте всевозможных гостей. Однажды приехала Вивьен Ли, что создало определенное напряжение, потому что Элекса завидовала славе Вивьен, ее утонченности, ее давней дружбе с Алексом, да и Вивьен была не в восторге от того, что ее сравнивают с женщиной на двадцать лет моложе. Правда, Вивьен зря беспокоилась, поскольку в любых обстоятельствах умела приковать к себе всеобщее внимание. Очарование было тайным оружием Вивьен. Как сказал однажды Алекс, она была единственным человеком на свете, который умеет казаться очаровательным, когда его рвет. А Вивьен страдала морской болезнью.

Алекс очень внимательно следил за ней, особенно когда она начинала пить. Он подробно обсуждал с ней возможности ее участия в планируемом фильме о Тадж-Махале, но было похоже, что он просто пытается отвлечь Вивьен от других мыслей, ведь оба они скорее всего понимали, что она уже слишком стара для роли любовницы шаха Джехана.

Многие из планов Алекса попадали в категорию неопределенных; существовал длинный перечень проектов, которые обсуждались, анонсировались в прессе, а потом куда-то необъяснимо исчезали. С одной стороны, этот подогревало интерес общественности и привлекало инвесторов, потому что планы у Алекса всегда были грандиозными и смелыми. С другой же стороны, Алекс таким образом поддерживал дух тех, кого любил и

чьи карьеры или жизни попадали в кризисную полосу. Когда Орсон Уэллс был в беде, Алекс с радостью объявил о том, что намерен пригласить его режиссером и исполнителем главной роли в фильмах «Саломея» и «Сирано де Бержерак». Когда нужно было поддержать Вивьен и Лэрри, он придумал, что они вместе сыграют в картине «Илиада» по сценарию Грэма Грина или Роберта Грейвза.

Алекс отвез Вивьен в аэропорт Ниццы и сам на два дня улетел в Лондон. Забот у него было предостаточно, потому что Золи уже приступал к работе над картиной «Плачь, любимая страна» и был преисполнен решимости снять бескомпромиссный, правдивый фильм по роману Алана Патона о расизме в Южной Африке. Об этой работе Золи давно мечтал. Его предыдущие картины о Южной Африке представляли собой компромисс между его собственным желанием показать реальную жизнь африканцев в колониальном рабстве и намерением Алекса поставить фильмы, которые показывали бы британцам империю в позитивном патриотическом свете. Нельзя сказать, чтобы Алекс не ведал о бремени черных людей или даже не сочувствовал им, просто ему казалось, что бремя белого человека более понятно для англосаксонской аудитории и таит в себе больший коммерческий потенциал.

Здоровье у Золи сильно пошатнулось, и он опасался, как бы этот фильм не стал для него последним. Снять его нужно будет честно, ведь это может оказаться его последним высказыванием об Африке. Алекс слишком любил Золи и не стал бы мешать ему в работе, которая так много для него значила, но он прекрасно понимал, что у «Лондон Филмз» возникнет немало трудностей, например, могут обидеться такие люди, как Брендан, чья корпорация контролировала значительную часть шахт в Южной Африке. Алекс понимал, что скорее всего подвергнется нападкам за фильм, ставить который никогда особенно не хотел, но семейные узы были важнее, и Алекс неохотно дал согласие поддержать Золи. Теперь же он летел, чтобы завершить необходимые приготовления и уговорить Золи быть сдержаннее.

Элексе казалось, что ее бросили. Тут она вспомнила, что поблизости живет мой товарищ Кристиан Дельмон, и предложила, чтобы я ему позвонил и мы вместе куда-нибудь сходили. Так на яхте появился Кристиан. Элексе удалось уговорить Эдди и мадам, чтобы они отобедали вдвоем на берегу, что было не так-то просто, и после легкой закуски на борту, во время которой очарованный Элексой Кристиан выпил больше, чем представлялось благоразумным, мы втроем — меня посадили за руль — уселись в машину и помчались в Жуан. Элекса устроилась на коленях у Кристиана, потому что машина была двухместной. Мы остановились у казино, там, где парковка запрещена, и направились в бар, где было шумно, многолюдно и темно. Даже в полумраке я заметил, что ни Дельмон, ни Элекса не умели толком танцевать и все время на кого-то натыкались. Потом Элекса повела танцевать меня, но в этот момент к нам подошел крупный мужчина и увел Элексу. Она, похоже, была не прочь потанцевать с этим более пожилым поклонником, и я вернулся к столику.

— Почему ты позволил этому нахалу увести ее? — спросил Кристиан.

— А почему бы и нет? Она уже достаточно взрослая, чтобы делать то, что ей хочется.

— Дело не в этом. Если она любовница твоего дяди, ты должен защищать ее от его имени. А если она и тебя самого интересует, то тем более ты должен вести себя как мужчина.

Я призадумался.

— По-моему, он похож на итальянца или араба, — заявил Кристиан.

— Ты на самом деле считаешь, что ей хочется, чтобы ее спасли?

— Дело не в этом.

Я знал, что если уж Дельмон решил что-то сделать, его не остановить, да и, судя по выражению лица Элексы, я подозревал, что ей уже надоело внимание ее партнера. Нетвердой походкой Дельмон направился к танцу-

ющим, я последовал за ним. Он похлопал мужчину по плечу сильнее, чем было необходимо, и сказал:

— A mon tour, s'il vous plait[6].

Партнер Элексы усмехнулся, взглянув на Дельмона, и снова обернулся к Элексе.

— Что это, ma belle? Ты всегда приходишь ночью с детьми?

Кристиан прищурился, секунду поколебался, видимо, решая, что сделал бы в подобных обстоятельствах Жан Габен, и изо всех сил ударил соперника в голень. Элекса испуганно вскрикнула, человек взвыл от боли и в ярости замахнулся на Дельмона. «Emmerdeur!» — завопил он и встал в стойку, после чего стало очевидно, что с боксом он знаком. Поскольку я был уверен, что Дельмон не сможет защищаться от опытного боксера, и знал, что ученики Ле Розе всегда приходят на помощь друг другу, я схватил тяжелую пепельницу со стола поблизости и сильно ударил мужчину по голове, повалив его, как быка.

В наступившей тишине мы прошли к своему столику и выпили по бокалу шампанского. Должен сказать, что Элекса смотрела на нас с бóльшим восхищением, чем прежде.

— Из-за меня нечасто дерутся, — сказала она. — Но вы действительно считаете, что это было необходимо?

Дельмон пожал плечами.

— Араб, шваль. Получил по заслугам.

— Может быть, — сказала Элекса. — Только он не араб. Он говорил, что он хозяин этого заведения.

Оглянувшись, я подумал, что это похоже на правду. Нашему сопернику помогали подняться несколько смуглых официантов, остальной же персонал выстраивался в форме клина.

— По-моему, ожидаются неприятности, — произнес я, хоть в этом и не было необходимости.

Наш соперник снова стоял на ногах, по лицу сбегала тоненькая струйка крови. Обретя равновесие, он ринулся через весь зал, схватил наш стол и опрокинул его на нас. К счастью, у нас хватило времени отскочить, хотя Дельмон свалился на пол, вылив на себя полбутылки шампанского. Элекса сняла туфлю и колотила ею по голове своего бывшего партнера, а я сражался с двумя официантами, которые, судя по всему, вознамерились выбить мне зубы. «Сматываемся!» — крикнула Элекса, и мы помогли Кристиану встать и выбежали на площадь, преследуемые хозяином и официантами, жаждавшими мести. Хорошо, что наша машина была без верха, потому что мы смогли впрыгнуть в нее, не беспокоясь о дверцах. Плохо, что за рулем оказалась Элекса. Она резко подала назад, отчего наши преследователи разбежались в разные стороны с криками «Assassins! Au secours![7]», а потом рванула вперед на полном газу, опрокидывая столы и стулья, стоявшие на веранде, посеяв панику среди тех, кто спокойно пил и ел, наблюдая за происходящим. Машина одолела пару ступеней, снесла несколько стульев и замерла среди разбитого стекла перед тележкой официанта, полной бокалов.

В этот самый момент двое полицейских на велосипедах выехали из-за угла и засвистели, наши преследователи ретировались, а мы остались разбираться с полицией. Еще хуже было то, что Кристиан, как и все французы недолюбливавший полицейских, недвусмысленно попросил их не совать нос в чужие дела. По традиции полиция на юге Франции закрывает глаза на проступки иностранных туристов, но в нашем случае у машины были французские номера да и оскорбления Кристиана были нанесены явно не иностранцем. Нас забрали.

Полицейский участок в Жуан-ле-Пен небольшой, и даже после того, как нас стали допрашивать по отдельности, я слышал, как Кристиан орет

---

[6] А теперь я *(франц.)*

[7] Убийцы! На помощь! *(франц.)*

на полицейских, а они на него. Элексу поначалу все это забавляло, но вид французского полицейского участка в рассветный час кого угодно приведет в уныние, к тому же Элекса поняла, что очень скоро какой-нибудь предприимчивый репортер пронюхает, кто мы такие. Вряд ли Алексу это понравится. Наконец Кристиана утихомирили, а меня отвели на допрос к сержанту. Поскольку во Франции человек считается виновным, пока не доказано обратное, и держать его можно чуть ли не до бесконечности, пока выясняют, имело ли место преступление, я не питал особых надежд по поводу нашего освобождения, но воспользовался возможностью попросить разрешения позвонить.

Сержант нахмурился.

— Куда? Если в Британское консульство, забудьте об этом. Они не занимаются пьяницами и автомобильными авариями, да и все равно в это время они не работают.

— Нет, — сказал я. — Я не собирался звонить в консульство. Я надеюсь, что нам удастся связаться с генералом Корнильон-Молинье, другом этой юной леди.

Сержант призадумался.

— Молодая леди знакома с генералом?

— Exactement[8].

— А что она тогда с вами тут делала?

— Мы тоже знакомы с генералом.

Сержант устало поднял трубку, набрал номер полицейского участка в Антибе и послал жандарма разбудить генерала.

Через полчаса дверь распахнулась и вошел Эдди в белом костюме с приколотой к лацкану пиджака ленточкой Почетного легиона.

Сержант поднялся и отсалютовал ему, Эдди добродушно махнул рукой в ответ.

— Что здесь происходит? — поинтересовался он.

— Насколько я понимаю, была драка. Также имеется факт вождения в нетрезвом виде, без прав, повреждение частной собственности, нарушение спокойствия и оскорбление полицейского офицера при исполнении обязанностей.

Эдди поднял брови, сразу уловив самое серьезное обвинение.

— В чем конкретно состояло оскорбление?

— Один из этих молодых людей обозвал офицера Барбеля грязным полицейским на велосипеде — une vache à vélo.

— Понятно. Нельзя ли переговорить с офицером Барбелем наедине?

Сержант кивнул, и Эдди с полицейским на некоторое время вышли. Когда они вернулись, офицер Барбель курил одну из сигар Алекса. Потом Эдди вышел вместе с сержантом и вернулся с улыбкой. Я заметил, что сержант застегивает карман. Он сел за свой стол и велел привести Элексу и Кристиана. Строго посмотрев на нас, он вернул Эдди ключи от машины, потом произнес неизбежную речь.

— Принимая во внимание вашу молодость и то, что двое из вас иностранцы, я готов посмотреть на происшедшее сквозь пальцы. Месье генерал заверил меня, что ущерб будет возмещен, и я надеюсь, в будущем вы будете осторожнее. Я предпочел бы не встречать кого-нибудь из вас на машине в пределах Жуан-ле-Пен. Также, если вам захочется устроить потасовку в ночном клубе, будьте добры отправляться в другом направлении. Можете идти, а юному французу я еще скажу, что нехорошо оскорблять полицейских.

Эдди вывел нас на улицу, где ждала полицейская машина, доставившая его сюда. Он хотел показать, что сердится на нас, но на самом деле приключение ему понравилось, равно как и возможность проверить свое влияние.

— Вы, месье, — сказал он Дельмону, — помалкивайте о том, что произошло, а не то я позабочусь, чтобы вы служили рядовым в пехоте. А вам

[8] Вот именно *(франц.)*

двоим я предлагаю сохранить все в тайне. Нет нужды беспокоить Алекса по поводу подобной глупости. Элекса вполне может оплатить причиненный ущерб, а я позабочусь о том, чтобы деньги попали кому надо. Что же до хозяев бара, то я договорился с сержантом, что от них неприятностей не будет. Уж не знаю, зачем вам понадобилось улизнуть среди ночи, чтобы подраться с этими ребятами, но могли бы хоть меня с собой пригласить. Я еще не так стар, знаете ли. Кстати, если мадам спросит, то меня вызывали в полицию поговорить по телефону, потому что произошел правительственный кризис. Я полагаю, что чем меньше людей будет знать об этом маленьком происшествии, тем лучше.

Таким образом все мы оказались у Эдди в долгу, хотя он, будучи джентльменом, не напоминал нам об этом.

Вернулся Алекс. Я подозревал, что он догадывается, что за время, пока он отсутствовал, что-то произошло, но не знает толком что да и не хочет выяснять. Он заметил, что ни Элекса, ни я не горим желанием проезжать на машине через Жуан-ле-Пен, но удовлетворился объяснением, что там частые пробки.

Как-то Алекс предложил поехать куда-нибудь, чтобы развлечь Элексу, например в Жуан-ле-Пен, но тут со свойственным ему тактом вмешался Эдди:

— Вам там не понравится, Алекс. Это ужасное место. На днях пьяные английские туристы устроили дебош и разгромили кафе. Да и Элексе в таком месте вряд ли понравится.

Алекс кивнул с облегчением, потому что ему и самому не хотелось туда ехать. Он обнял Элексу и улыбнулся, Элекса же повернулась ко мне и подмигнула. Я видел, что Эдди это заметил. Позже я услышал, как мадам говорила Эдди:

— Дорогой, как ты думаешь, может когда-нибудь что-нибудь получиться между стариком и молоденькой девушкой?

Эдди зажег сигару и, помолчав, сказал:

— С чьей точки зрения?

— С точки зрения женщины, конечно. Все знают, что с точки зрения мужчины все нормально. Все старики пытаются воскресить свою молодость и свою страсть с помощью юных особ. Но сколько времени пройдет, прежде чем девушке наскучит спать со стариком? В конце концов, деньги еще не всё. Она жаждет молодого, сильного тела, несмотря на бриллианты и модную одежду. Это в крови.

— Но к чему ты это, дорогая?

— Я видела, как она подмигнула, и знаю, что это означает. Вот что я предсказываю: этот роман закончится свадьбой, но этот брак не будет счастливым. Я женщина. Ты не понимаешь всего, что понимаю я. Ты всего лишь мужчина.

Эдди заговорил раздраженно:

— Забудь, что видела, как подмигнула Элекса. Алекс заслуживает счастья. Оставь его в покое.

— Не я нарушу его покой, — сказала мадам. — Вот увидишь.

Эдди закрыл глаза.

— Господи, спаси и помоги.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

S U M M A R Y

Richard Harris
«No money on earth would buy my honour»
Interview taken by film-maker Evgeny Tsymbal on location of THE SIBERIAN BARBER.

Lydia Maslova
Six plots in search of sense
Review of Vadim Abdrashitov's TIME OF A DANCER (Russia).

Elena Stishova
Scandal for dessert
Review of Adrian Lyne's LOLITA (USA) shown at San Sebastian's International.

Tatyana Iensen
A view from a side
Review of Jafar Panahi's MIRROR (Iran) awarded with The Golden Leopard at Jubilee festival in Locarno.

Elena Pobereznikova
Case of Alexandre Gordon

Victor Matizen
Observing the observers

Nikolai Izvolov
History of Herodot thru the eyes of Marco Polo, or Animation from A to Z

Kora Tsereteli
ANIMATHEKA as elusive subject
Reviews of TV programmes PRIVATE CASE, OBSERVER, ANIMATION FROM A TO Z, ANIMATHEKA.

Evgeny Margolit
Wailing a pioneer, or A German word Applchin

Igor Mantsov
A Stern Young Man

Daniil Dondurei
I am no brother to You, bullshit...
Further discussion of Alexei Balabanov's BROTHER, opened with Yury Bogomolov's article (in IK, 1997, N 10).

Vyacheslav Glazytchev
Letter two
Review of new TV programmes.

Boris Paramonov
Lisistrata comes back
Reflection of paradoxes of feminism.

Mikhail Ryklin
Object of security
Philosophical aspects of political memoirs of general Korzhakov.

Sergei Shchepilov
An ideal accompanist of the end of the 20th century
Super-show of Jean-Michel Jarre in Moscow on the Vorobyovy Gory.

Mark Lipovetsky
New Moscow style
Analysis of script MOSCOW, written by post-Modernist Vladimir Sorokin and film director Alexandre Zeldovich, wrapping up.

Nina Tsyrkun
Repairs in European style
Coverage of Venice film festival with the focus on the programme BRITISH RENAISSANCE exemplary for European model in contemporary film-making.

Alexandre Shpagin
«History is a living organism»
Nina Tsyrkun interviews the mover of the project PREMIERE, THAT DID NOT OCCUR on REN TV channel — screening of forgotten movies of Soviet epoche.

Slavoi Žižek
Cyberspace, or Unbearable closure of being
Concluding instalment of the essay by Slovenian philosopher.

Mikhail Nazvanov
«The Damned Picture»
Publication of letters from location of IVAN THE TERRIBLE (the end).

Eduard Volodarsky
Temple on blood
Script based on historical material from times of Mongol yoke.

Mikhael Korda
The charmed lives
Next instalment of the memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Министерство культуры РФ,
Союз кинематографистов России,
Конфедерация Союзов кинематографистов,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79 **Факс** 151-02-72
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
e-mail: kinoart@glasnet ru
Отдел рекламы: 151-67-51

Сдано в набор 9 12 97 Подп к печати 14 01 97
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ л. 11,25 Усл печ. л 14,62 Уч -изд л 16,4
Заказ 6 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул Усиевича, д. 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок. 151-37-79
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул Дружинниковская, д. 15),
в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д 6),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-49-67
Fax (095) 238-46-34
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-56-51, 151-67-21
Fax (095) 151-02-72
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

"ИК"

Лучшие
материалы 1997 года

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА.
На ловца и зверь бежит
N 1

ОЛЕГ АРОНСОН:
"Анонимность — закон телевидения".
Беседа Нины Цыркун.
N 4

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ.
Тема и рема
N 6

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ.
Умеренный москвизм
N 8

ОЛЬГА ГОРНОСТАЕВА.
Уникум
N 12

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ:
"В реальности нет ничего".
Беседа Зары Абдуллаевой.
N 12

ТИМУР КИБИРОВ:
"Никакого феминизма у нас пока нет..."
Беседа Георгия Рамазашвили.
N 5

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ.
Узор ковра
N 11

ТАТЬЯНА МОСКВИНА.
Великая иллюзия
N 6

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ.
Изображение и монтаж.
Беседа Дмитрия Савельева.
N 12

Лидеры этого года были определены в результате тайного редакционного голосования.
Список лауреатов опубликован в алфавитном порядке.

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи О.АРОНСОНА, Д.БЫКОВА, В.ГЛАЗЫЧЕВА,
С.КУЗНЕЦОВА, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, В.ЛЕВАШОВА,
И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА,
Б.ПАРАМОНОВА, К.РАЗЛОГОВА, И.РУБАНОВОЙ,
М.РЫКЛИНА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

От «Третьей Мещанской» к «Ретро втроем»
III съезд СК России
Новые русские бестселлеры и кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ГАМЛЕТ» Кеннета Бранаха
«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева
«БЕЗ ЛИЦА» Джона Ву
«ЧУЖОЕ ВРЕМЯ» Гусейна Мехтиева
«КАК ЭТО БЫЛО» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
НАТАЛИ ПОРТМАН
РЕНАТА ЛИТВИНОВА
ВЛАДИМИР ПЕТКЕВИЧ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Александр Адабашьян и Валентин Гнеушев
о Дэвиде Копперфилде и зрелищных технологиях
Майя Туровская об анатомии сенсаций

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ
ДАНИЭЛЬ ТОСКАН ДЮ ПЛАНТЬЕ
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Эдуард Володарский. ХРАМ НА КРОВИ
Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК
Павел Финн.
ЧУДЕСА ДА И ТОЛЬКО, ИЛИ ЩУКА ПО-МОСКОВСКИ
Работы молодых сценаристов

2